

**TÜRK RESMİNİN TARİHSEL SÜRECİ İLE BATI
RESMİNDE VE TÜRK RESMİNDE FOTOĞRAFIN YERİ**

Harika MUSAL

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Ocak 2010

Eskişehir

**TÜRK RESMİNİN TARİHSEL SÜRECİ İLE BATI RESMİNDE VE TÜRK
RESMİNDE FOTOĞRAFIN YERİ**

HARİKA MUSAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Leyla Varlık ŞENTÜRK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2010

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

TÜRK RESMİNİN TARİHSEL SÜRECİ İLE BATI RESMİNDE VE TÜRK RESMİNDE FOTOĞRAFIN YERİ

HARİKA MUSAL

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Ocak 2010

Danışman: Doç. Leyla Varlık Şentürk

19.yüzyılda fotoğraf makinesinin temeli olarak kabul edilen Camera Obscure'nin bulunmasıyla birlikte fotoğraf, uzun soluklu bir serüvene adım atmıştır. Joseph Niepce'nin atılımlarıyla önemli bir gelişme kaydetmiş ve zaman içerisinde Neoklasizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Pop art gibi pek çok akımı etkileyerek sanatçıları yeni arayışlara, yeni keşiflere götürmüştür. Avrupa'da fotoğrafın yaratmış olduğu bu etki, oryantalist çalışmaların ağırlıkta olduğu 19.yy.da ülkemizde de kendini göstermeye başlamış ve fotoğrafın bu denli gelişmesi ve yaygınlaşması, kuşkusuz Türk Resim Sanatına önemli katkılar sağlamıştır. Fotoğraf ve Resim ilişkilerinin temelini atıldığı bu dönemde, pek çok oryantalist ressam İstanbul manzaralarını konu alan resimleriyle gündeme gelmiştir. Oryantalist resimlerin yanı sıra Türk Primitifleri'nin fotoğrafı kareleyerek büyütme tekniğiyle elde ettiği fotoğrafik görünümle başlayan bu süreç, daha sonra kimi sanatçıların fotogerçekçi anlayıştaki çalışmalarıyla, kimi sanatçıların ise; fotoğrafı malzeme olarak kullanmasıyla Türk Resmine önemli bir kimlik kazandırmıştır.

ABSTRACT

THE PLACE OF THE PHOTOGRAPHY WITH THE HISTORICAL PROCESS IN THE WESTERN AND TURKISH PAINTINGS

HARİKA MUSAL

Master of Arts Thesis in Drawing

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, Eskişehir, Ocak 2010

Advisor: Assoc. Doç. Leyla Varlık ŞENTÜRK

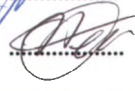
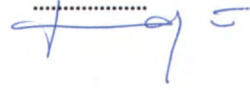
Photography, which was accepted as the foundation of 19th century by the exploration of the Camera Obscure, has stepped in to a long-term adventure. It has a major breakthrough progress with the excretions of Joseph Niepce, and took many of the artists to seek new researches and new discoveries by effecting Neoclassicism, Romanticism, Realism, İmpressionism, Expressionism, Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism and Pop Art movements in time. This effect of the photo which was created in Europe had begun to show itself in the oriental studies in our country in the 19th century and so the growth and spread of the photo, of course, has provided important contributions to Turkish Painting. While the basis for relationships was laid in photography and paintings in this period, many orientalist painters had come the subject field of view of İstanbul as an important element of the paintings. As well as the orientalist images, ‘Turkish primitives’ squaring the photos obtained by using magnification techniques has started with the photographic view of this process, then with the photorealistic approach of some artists work, and has won the Turkish Government as an important identity to some artists photo material's implementation.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Harika MUSAL'ın . "Türk Resminin Tarihsel Süreci ile Batı Resminde ve Türk Resminde **Fotoğrafın Yeri**" başlıklı tezi **19 Ocak 2010** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Leyla VARLIK ŞENTÜRK
 Üye : Prof. Abdullah DEMİR
 Üye : Yrd. Doç. Nurşen DİNÇ

İmza


 Prof. Atilla ATAR
 Anadolu Üniversitesi
 Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Türk Resminin Tarihsel Süreci ile Batı Resminde ve Türk Resminde Fotoğrafın Yeri” adlı bu tez çalışmasında katkılarını ve emeklerini benden esirgemeyen danışmanım Doç. Leyla Varlık ŞENTÜRK’e ve aileme teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

HARİKA MUSAL

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans	2005 Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Lise	2000 Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

Ulusal Karma Sergiler

2009	“Mezunlar Sergisi”, A.Ü. GSF Resim Bölümü, GSF
2007	A.Ü. GSF Resim Bölümü Yıl Sonu Karma Sergisi
2005	A.Ü. GSF Karma Sergisi, Ankara Çağdaş Sanatlar Galerisi
2005	Prof. Dr. Halil Akdeniz Öğrencileri Sergisi, A.Ü. Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi, Eskişehir
2005	“Modelden Karma” Resim Sergisi, A.Ü. GSF– F Galeri
2004	“Düşler ve Edimler”, Prof. Dr. Halil Akdeniz Atölyesi Karma Resim Sergisi
2002	Prof. Dr. Halil Akdeniz Atölyesi Karma Resim Sergisi, A.Ü. GSF Sergi Salonu, Eskişehir
2000	Karma Resim Sergisi, Eskişehir DGS Galerisi
1999	Karma Resim Sergisi, Eskişehir DGS Galerisi
1998	Karma Resim Sergisi, Eskişehir DGS Galerisi
1997	Karma Resim Sergisi, Eskişehir DGS Galerisi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: Zonguldak-11.01.1982 **Cinsiyet:** Bayan **Yabancı dil:** İngilizce

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATI

1. TÜRK RESİM SANATINDA MİNYATÜR GELENEĞİ	6
2. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI	16
2.1. Cumhuriyet Öncesi Türkiye’de Sanat Eğitimi Veren Okullar...	18
2.1.1. Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun (Bahriye), 1773	18
2.1.2. Darüşşafaka, 1774	19
2.1.3. Mühendishane-i Berri Hümayun, 1795	20
2.1.4. Mektep-i Fünun Harbiye (Harp Okulu), 1834	21
2.1.5. Mektep-i Osmani, 1845	22
2.1.6. Menşe-i Muallimin (Öğretmen Okulu), 1864	23
2.1.7. Sanayi Nefise Mektebi (Mektep-i Sanayi), 1883	23
2.1.8. Mühendishane-i Mülkiye, 1884	25
2.1.9. İnas Sanayi Nefise Mektebi, 1914	26
3. CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESİM SANATI	27
3.1. Yeni Resim Cemiyeti, 1923	28
3.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1928	29

3.3. D Grubu, 1933.....	30
3.4. Yeniler Grubu (Liman Ressamları), 1940.....	32
3.5. Onlar Grubu, 1946.....	34
3.6. Yeni Dal Grubu, 1959.....	36
3.7. Siyah Kalem Grubu, 1961.....	37
4. 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATI.....	39

İKİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAFIN RESİM SANATINA GİRİŞİ

1. FOTOĞRAFIN İCADI VE GELİŞİM SÜRECİ.....	52
2. FOTOĞRAFIN GELİŞİMİNDE ETKİSİ OLAN SANATÇILAR.....	55
2.1. Joseph Niepce (1765-1833).....	55
2.2. Louis Jacques Mande Daquerre (1787-1851).....	56
2.3. Henry Fox Talbot (1800-1877).....	59
2.4. Frederick Scott Archer (1813-1857).....	61
2.5. Richard Leach Maddox (1816-1902).....	61
3. FOTOĞRAFIN BATI RESİM SANATINA OLAN ETKİLERİ	63
3.1. Neoklasizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	64
3.2. Romantizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	69
3.3. Realizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	74
3.4. Empresyonizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	76
3.5. Ekspresyonizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	85
3.6. Kübizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	91
3.7. Fütürizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	95
3.8. Dadaizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	99
3.9. Sürrealizm'in fotoğraf ile olan ilişkisi.....	101

3.10. Pop Art'ın fotoğraf ile olan ilişkisi.....	108
--	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FOTOĞRAFIN TÜRK RESİM SANATINA GİRİŞ BİÇİMLERİ

1. FOTOĞRAFİK GÖRÜNÜMLER VE KONU SEÇİMİ.....	112
1.1. Türk Primitifleri (Türk Foto Yorumcuları)	112
1.1.1. Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919).....	114
1.1.2. Salih Molla Aşki (1869-1925).....	116
1.1.3. Ahmet Bedri (1871-?).....	117
1.2. Osman Hamdi Bey (1842-1910).....	118
2. TÜRK RESMİNDE FOTOGERÇEKÇİ EĞİLİMLER.....	126
2.1. Nur Koçak (1941-).....	126
2.2. Mustafa Sekban (1951-).....	133
2.3. Erdağ Aksel (1953-).....	136
2.4. Yalçın Karayağız (1960-).....	139
3. FOTOĞRAFIN MALZEME OLARAK TÜRK RESMİNE GİRMESİ.....	145
3.1. Özdemir Altan (1931-).....	145
3.2. İpek Aksüğüdür Duben (1941-).....	151
3.3. Utku Varlık (1942-).....	156
3.4. Zekai Ormancı (1949-2008).....	160
3.5. Serhat Kiraz (1954-).....	163
3.6. Bedri Baykam (1957-)	168
3.7. Hakan Gürsoytrak (1963-).....	173
SONUÇ.....	177
KAYNAKÇA.....	179

RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1. Fatih Sultan Mehmet.....	7
Resim 2. Hünernâme, Minyatür.....	8
Resim 3. Matrakçı Nasuh, Minyatür.....	9
Resim 4. Nakşî, Gazanfer Ağa Medresesi, Divan-ı Nadiri, Minyatür.....	10
Resim 5. Levni, Surname-i Vehbi, Minyatür.....	12
Resim 6. III. Ahmet, Yemiş Odası,	13
Resim 7. Topkapı Sarayı Haremi Gözdeleler Dairesi, Duvar resmi.....	14
Resim 8. Salih Molla Aşki, Yıldız Sarayı’ndan Görünüm, 73x92, Tüyb.....	20
Resim 9. Hüseyin Giritli, Yıldız Sarayı Bahçesi, Tüyb	26
Resim 10. İnas Sanayi Nefise Mektebi	27
Resim 11. Nurullah Berk, Nargile İçen Adam, Tüyb.....	31
Resim 12. Cemal Tollu, Ana Toprak, Tüyb.....	32
Resim 13. Nuri İyem, Köylü Kadın, Tüyb.....	33
Resim 14. Selim Turan, Sarıkız Efsanesi, Tüyb.....	33
Resim 15. Nedim Günsür, Köylü Ailesi, Tüyb.....	35
Resim 16. Turan Erol, Ağaç, Tüyb.....	36
Resim 17. İbrahim Balaban, Buradakiler, Tüyb.....	37
Resim 18. İsmail Altınok, Burdur’da Bir Sokak, Tüyb.....	38
Resim 19. İhsan Cemal Karaburçak, Marmara’dan, Tüyb.....	38
Resim 20. Cihat Burak, Ozanın Ölümü, 100x200, Tüyb.....	40
Resim 21. Burhan Uygur, Hayal Köşkün Sakinleri, Tüyb, ?.....	40
Resim 22. Ergin İnan, 99 Günlük ve 9 Grotesk Kafa Sergisi’nden, Tüyb.....	41
Resim 23. Neşet Günel, Çocuklar, Tüyb, 1981.....	42
Resim 24. Neşe Erdok, Gece Yolculuğu, Tüyb.....	42
Resim 25. İbrahim Balaban, ?, Tüyb.....	43
Resim 26. Hüseyin Yüce, Ağaçlar, 49x70, DÜYB,.....	44
Resim 27. Oya Katoğlu, Karpuz Sergisi, 30x40, Tüyb.....	44

Resim 28. Yüksel Arslan, ?,TÜYB, ?.....	45
Resim 29. Nuri Abaç, Çay Bahçesi, 50x50, TÜYB.....	45
Resim 30. Özdemir Altan, Kolaj ve Üç Boyutlular, 210x300,TÜKT.....	46
Resim 31. Altan Gürman, Montaj 4, 123x140, TÜKM, 1967.....	47
Resim 32. Zekai Ormancı, kompozisyon, 89x116, TÜYB.....	47
Resim 33. Süleyman Velioğlu,?,TÜKT.....	48
Resim 34. Tangül Akakıncı,?,?.....	48
Resim 35. Şükrü Aysan,?.....	49
Resim 36. Serhat Kiraz, Buluşma,TÜYB,.....	49
Resim 37. Mehmet Güleriyüz, Bu Yöne, 60x73, TÜYB,.....	50
Resim 38. Mustafa Ata, 97x130, TÜKT.....	50
Resim 39. Camera Obscure (Karanlık Kutu).....	53
Resim 40. Taşınabilir Camera Obscure Örnekleri.....	54
Resim 41. Jan Vermeer, Müzik Dersi, TÜYB, 1962–65.....	54
Resim 42. Joseph Nicephore Niepce (1765–1833).....	55
Resim 43. Dünyanın İlk Fotoğrafi, 1826.....	56
Resim 44. Louis Jacques Mande Daquerre (1787–1851).....	57
Resim 45. Daquerre, Interieur d'un Cabinet Curiosite, fotoğraf, 1837.....	58
Resim 46. Daquerre, Paris Bulvarı'ndan Görünüm, fotoğraf,.....	58
Resim 47. William Henry Fox Talbot, Articles of China, 18.63x22.7cm,.....	60
Resim 48. Frederick Scott Archer, (1813–1857), Islak Levha.....	61
Resim 49. Richard Leach Maddox, (1816–1902), Kuru Levha Örneği.....	62
Resim 50. Pablo Picasso, Ayağımı Kurulayan Oturmuş Çıplak, TÜYB, 1921...	65
Resim 51. Jacques Louis David, Horace Kardeşlerin Yemini, TÜYB, 1785....	66
Resim 52. Dominique Ingres, Odalık, TÜYB, 1814.....	67
Resim 53. Dominique Ingres'in Odalık resminde yararlandığı fotoğraf.....	67
Resim 54. Jacques Dominique Ingres, Türk Hamamı ,TÜYB, 1862.....	68
Resim 55. Canaletto, The Regatta seen from Foscari, TÜYB, 1727.....	69
Resim 56. Eugene Delacroix, Cezayirli Kadınlar, TÜYB, 1834.....	71

Resim 57. Casper David Friedrich, The Solitary Tree, TÜYB, 1822.....	72
Resim 58. Constable, The Cornfield, TÜYB, 1826.....	73
Resim 59. Turner, Kanal Grand, 91x122, Suluboya, 1835.....	73
Resim 60. Honore Daumier, Third -Class Carriage, 1862.....	74
Resim 61. Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 159x259, 1849.....	75
Resim 62. Jean François Millet, Başak Toplayanlar, 84x111, 1857.....	76
Resim 63. Claude Monet, İzlenim, Güneşin Doğuşu, 1872.....	77
Resim 64. Claude Monet, Rouen Katedrali, TÜYB.....	79
Resim 65. C.Monet, La Gare Saint-Lazare, William Turner, ?, 1877, TÜYB..	80
Resim 66. Muybridge, Hayvanların Yürüme Devinimi, fotoğraf, 1887.....	81
Resim 67. Edgar Degas, Dans Okulu, 83x77, 1874.....	81
Resim 68. Edgar Degas, Tribün Önünde Yarış Atları, 46x61, 1969.....	82
Resim 69. George Seurat, Sirkte gösteri, TÜYB, 1891.....	83
Resim 70. George Seurat, Uygunsuz ve düzensiz dans, TÜYB, 1890.....	83
Resim 71. Marey, Zıplayan Bir Figürün Grafiği, kronofotoğraf, 1880.....	84
Resim 72. Paul Gauguin, Tahitili İki Kadın, TÜYB, 1891.....	84
Resim 73. Edvard Munch, Çılgılık, TÜYB, 1893.....	86
Resim 74. Henri Matisse, Kırmızı Oda, TÜYB, 1908.....	87
Resim 75. Van Gogh, Cafe Terrace'de Gece, TÜYB, 1888.....	87
Resim 76. Ernst Ludwig Kirchner, Modelle Kendi Portresi, TÜYB, 1910-26..	88
Resim 77. Karl Schmidt Rottluff, Aynadaki Kız, TÜYB, 1915.....	88
Resim 78. Franz Marc, Küçük Sarı Atlar, TÜYB, 1911.....	89
Resim 79. Wassily Kandinsky, Transverse Line, TÜYB, 1923.....	89
Resim 80. Henri Matisse, İki Siyah Kadın ve fotoğrafı, 1908.....	90
Resim 81. Georges Braque, Gitarlı Adam, TÜKT, 1911.....	92
Resim 82. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, TÜYB, 1907.....	92
Resim 83. Georges Braque, Oyun Kağıtları... Natürmort, 80x60, TÜKT, 1913	93
Resim 84. G.J. Marey, kronofotoğraf, 1883.....	94
Resim 85. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, TÜYB, 1912.....	95

Resim 86. Giacomo Balla, Keman Yayının Ritimleri, TÜYB, 1912.....	97
Resim 87. Giacomo Balla, Göçmen Kuşların Uçuşu, TÜYB, 1913.....	97
Resim 88. Gino Severini, Le Boulevard, 63.5x91.5, TÜYB, 1910-11.....	98
Resim 89. Antonio Giulio Bragaglia, Kontrabas çalan adam, 1932.....	99
Resim 90. George Grosz-John Heartfield, Dada-merika, Kolaj, 1920.....	100
Resim 91. Rene Magritte, Işıklar İmparatorluğu, 146x113.7, TÜYB, 1954.....	102
Resim 92. Max Ernst, Tehdit Edilmiş İki Çocuk, TÜYB, 1924.....	102
Resim 93. Salvador Dali, Coşkunun Fenomeni, Kolaj, 27x18.5, 1933.....	104
Resim 94. Rene Magritte, Özgürlüğün Eşiğinde, TÜYB, 1937.....	105
Resim 95. Rene Magritte'nin yararlandığı fotoğraf, 10.8x16.7, 1937.....	105
Resim 96. Man Ray, Dudaklar, TÜYB, 1936	106
Resim 97. Man Ray, Gözlem Zamanı-Âşıklar, resim ve fotoğraf, 1936.....	106
Resim 98. Moholy-Nagy, fotogram, 1926.....	107
Resim 99. Moholy-Nagy, fotogram, 23.9x17.9, 1926.....	107
Resim 100. Richard Hamilton, Bugünün Evleri, kağıt üzerine kolaj, 1926.....	109
Resim 101. Robert Rauschenberg, İsimsiz, Kolaj, 39.3x52.7, 1955.....	110
Resim 102. Andy Warhol, Marilyn Monroe, TÜKT, 208x140, 1962.....	111
Resim 103. Hüseyin Zekai Paşa, Yıldız Sarayı Bahçesinden, TÜYB, 95x134.	114
Resim 104. Hüseyin Zekai Paşa, III. Ahmet Çeşmesi, 70x88, TÜYB.....	115
Resim 105. Hüseyin Zekai Paşa, Manzara, 54x65, TÜYB.....	116
Resim 106. Salih Molla Aşkı, Yıldız Sarayına Bakış, 73x92, TÜYB.....	117
Resim 107. Ahmet Bedri, Etfal Hastanesi, 54x73, 19?.....	118
Resim 108. Osman Hamdi, Silah Taciri, 175x130, TÜYB, 1908.....	120
Resim 109. Osman Hamdi Bey'in çektiği oğlu Edhem'in fotoğrafı.....	121
Resim 110. Osman Hamdi Bey, Okuyan Genç Emir, TÜYB, 1905.....	121
Resim 111. Osman Hamdi Bey ve caminin karelenmiş fotoğrafı.....	122
Resim 112. Osman Hamdi, Cami Kapısı Önünde Hocalar, 140x105, TÜYB..	122
Resim 113. Naile Hanım'ın fotoğrafı.....	123
Resim 114. Osman Hamdi Bey, Naile Hanım Portresi, 61x50, TÜYB, 1886..	123

Resim 115. Naile Hanım'ın fotoğrafı.....	123
Resim 116. Osman Hamdi Bey, Kadın Portresi-Naile Hanım, 98x68.....	123
Resim 117. Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 84x132, TÜYB,1887....	124
Resim 118. Osman Hamdi Bey, Mihrab, 210x108, TÜYB, 1901.....	126
Resim 119. Nur Koçak, Doğal Harikalar, 116x89, TÜAB, 1958.....	127
Resim 120. Nur Koçak, Vivre (Yaşamak), 162x130, KÜAB, 1974.....	128
Resim 121. Nur Koçak, Mutluluk Resimleriniz, 10.4x14.6, KÜKK, 1981.....	129
Resim 122. Nur Koçak, Cahide Sonra-III, 70x50, TÜAB, 2003.....	130
Resim 123. Nur Koçak, Posta Sanatı, Kartpostallar, 1981.....	131
Resim 124. Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam...162x130,TÜAB, 1980.....	132
Resim 125. Nur Koçak, Pınar ve Ben II, KÜKK, 100x70, 1979.....	132
Resim 126. Nur Koçak, Mısırlı Erkek Çamaşırları, TÜYB, 114x162,1990....	133
Resim 127. Mustafa Sekban, Devre Arası, 100x120, TÜYB.....	134
Resim 128. Mustafa Sekban, Çiçekçi Kız 1, 116x89, TÜYB, 2007.....	134
Resim 129. Mustafa Sekban, Balık Tutan Çocuklar, 89x116, TÜYB, 2007...	135
Resim 130. Mustafa Sekban, İhtiyar Adam ve Deniz, 81x112, TÜYB.....	135
Resim 131. Erdağ Aksel, Dayanıklı Tüketim Malları, TÜYA,1985.....	138
Resim 132. Erdağ Aksel, Mikser, 140x110, TÜYA, 1984.....	138
Resim 133. Erdağ Aksel, Bir Yıl Garantili ARY-7CU, 140x110, TÜYA.....	139
Resim 134. Yalçın Karayağız, Baküs, 50x70, TÜYB, 1990.....	142
Resim 135. Yalçın Karayağız, Tarkovski'ye Saygı, TÜYB, 1995.....	142
Resim 136. Yalçın Karayağız, Yangından Sonra, TÜYB, 1995.....	143
Resim 137. Yalçın Karayağız, Je Suis Devant, 145x125, 1999.....	145
Resim 138. Özdemir Altan, Kral ve Kraliçeler, 32x23, KÜYB, 1965-66.....	147
Resim 139. Özdemir Altan, Vurulmuşlar, 20x34, TÜYB, 1971.....	147
Resim 140. Özdemir Altan, Euphorion, 130x195, TÜAB, 1974.....	148
Resim 141. Özdemir Altan, Ayrıntı, 89x116, TÜYB, 1972.....	149
Resim 142. Özdemir Altan, Büyük Abla, 89x116, TÜYB, 1972.....	149
Resim 143. Özdemir Altan, Mandolinsiz Natürmortlar, 69x47,KÜKT,1982..	151
Resim 144. İpek Duben, Şerife II, 180x130, TÜYB, 1981.....	153
Resim 145. İpek Duben, Manuscript 1994, Yerleştirme, 1993-94.....	153
Resim 146. İpek Duben, Manuscript 94-detay, 3(39.04x30.05), KÜKM.....	154

Resim 147. Utku Varlık, Hayal, 22x27, TÜYB.....	157
Resim 148. Utku Varlık, Işığın Kırıldığı Yer(detay), 73x90, 1994.....	158
Resim 149. Utku Varlık, Ressamın Giz Bahçeleri, 100x100, 1996.....	159
Resim 150. Utku Varlık, Üçüncü Göz ve Gece Kaçışları, 146x114, 1993.....	159
Resim 151. Zekai Ormancı, Kırmızı Armoni, 180x200, TÜYB, 2000.....	161
Resim 152. Zekai Ormancı, Sentetik Yapılanma, 180x200, TÜYB, 1992.....	161
Resim 153. Zekai Ormancı, Organik Birliktelik, 97x130, TÜYB, 1992.....	162
Resim 154. Zekai Ormancı, Alegorik Sentez, 180x180, TÜYB, 1993.....	163
Resim 155. Serhat Kiraz, İsimsiz, fotoğraf ve cam, 1,1984.....	164
Resim 156. Serhat Kiraz, İsimsiz, fotoğraf ve cam, 2, 1984.....	166
Resim 157. Serhat Kiraz, Maçka Sanat Galerisi, 1984.....	166
Resim 158. Serhat Kiraz, Yeniden İnşa, Karışık Malzeme, 2004.....	167
Resim 159. Bedri Baykam, Her Zaman İlk Görüşte, 150x210, TÜKT, 1999..	169
Resim 160. Bedri Baykam, Hayat Fırtınası, TÜKT, 76x111, 1999.....	170
Resim 161. Bedri Baykam, ?, TÜKT, 2003-2006.....	171
Resim 162. Bedri Baykam, Öğlen Yemeği, 180x240, 4D Çalışma, 2008.....	172
Resim 163. Bedri Baykam, Sarhoş Gemi, 120x90, 4D Çalışma, 2007.....	172
Resim 164. Hakan Gürsoytrak, Ekmek Kuyruğu, 120x170, TÜYB, 2001.....	174
Resim 165. Hakan Gürsoytrak, Romen Pazarı, 80x113, TÜYB, 2001.....	175
Resim 166. Hakan Gürsoytrak, Heybeli'de Pazar, 130x162, TÜYB, 1996....	175

GİRİŞ

Türk Resim Sanatının doğuşundaki en büyük etkenlerden biri olan fotoğrafın resim tarihine girmesiyle beraber, resmin sorgulanma aşaması başlamış ve fotoğraf resme kendi kimliğini kazandırmıştır.

Birçok ressamın fotoğrafın icadıyla beraber mesleklerinin ellerinden alındığı ve fotoğrafın sanat adına bir tehlike oluşturduğu düşüncesinin aksine, fotoğrafı resim sanatının bugünü ve geleceği için olumlu bir gelişme olarak gören birçok sanatçı da bulunmaktadır.

Türk resminde fotoğrafın hangi amaçlarla kullanıldığına değinilmeden önce kısaca Türk resminin nasıl var olduğuna bakmak gerekmektedir.

1699 Karlofça Antlaşması sonucunda Osmanlı Devleti her anlamda batının üstünlüğünü kabul etmiş ve batıyla ilişki kurma çabalarına girmiştir. Bu dönemde daha çok İstanbul'a gelen yabancı ressamın ya da saray çevrelerindeki ve Pera'daki sanatçıların sanatsal üretim çabası içinde olduğu görülür. Osmanlı'da sanat ortamı ancak 18.yy.da kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde minyatür sanatı ve kitap resimlemeciliği de etkinliğini sürdürmektedir. Ancak 19.yy da fotoğrafın icadıyla beraber bu sanatlar da yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Bunda fotoğrafın icadı kadar baskı yöntemleri ve matbaacılıktaki gelişmeler de etkili olmuştur.

II. Mahmut dönemiyle beraber portre çalışmaları yaygınlaşmaya başlamış ve yurt dışından bu portrelerin yapımı için yabancı sanatçılar getirtilmiştir. Oryantalist ressamlar da bu konuda başı çekmiştir ve bu sanatçıların yapmış olduğu portrelerde de fotoğraftan çalıştıklarını düşünmek olasıdır.

Osmanlı topraklarındaki sanatsal faaliyetlerin bu denli gelişmesi, modernleşme çabaları içindeki Osmanlının yeni sanatçılar yetiştirmek için kurmuş olduğu sanat

okulları vb. çalışmalar günümüz resim sanatının şekillenmesinde ve var olmasında önemli bir paya sahiptir.

19.yy da Oryantalizmin gündeme gelmesiyle birlikte İngiliz, Alman, İtalyan, Rus, İspanyol Oryentalistleri Doğu'ya, yani Türkiye'ye gelerek özellikle de İstanbul yaşamını konu alan resimler yapmışlardır. Bu dönemde Oryentalistler fotoğraflarını çektikleri İstanbul manzaralarını ve günlük yaşam sahnelerini konu alan kompozisyonlarını kendi hayali doğu imgeleriyle birleştirerek sanatsal çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.

Fotoğrafın bu denli gelişmesi ve yaygınlaşması Türk resim sanatının gelişimi açısından da önemli katkılar sağlamaktadır. Bunun en güzel örneklerini de Abdullah Biraderler'in çektikleri fotoğrafları resmeden "Türk Primitifleri" kuşağında görmekteyiz. Fotoğrafı resme geçiş ögesi olarak kullanan Türk Primitifleri genellikle fotoğrafı büyütürken tuvale aktarma yolunu uygulamışlardır. Bunun dışında Türk resminde figür geleneğini başlatan ve fotoğraf-resim ilişkisini tekrar gündeme getiren bir başka isim de kuşkusuz Osman Hamdi Bey'dir. Osman Hamdi Bey, içinde bulunduğu sosyal yapı ve kendi kültürünü yansıtan değerleri içinde barındıran resimlerini oluştururken fotoğraftan yararlanmış ve bunları resimlerinde kullanmıştır.

Osman Hamdi Bey gibi aynı dönemde Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyit gibi Hüseyin Zekai Paşa, Salih Molla Aşki ve Ahmet Bedri' nin de kompozisyonlarında fotoğraftan yararlandıkları bilinmektedir.

19.yy sonunda Türk resim sanatı doğayla ilişki kurma çabası içinde fotoğrafı araç olarak kullanmaya başlamıştır. Ancak 20.yy başında fotoğrafın resim sanatındaki rolü apayrı bir kimliğe bürünmüştür. Çallı Kuşağı olarak bilinen 1914 kuşağı, Paris'te aldıkları sanat eğitimi doğrultusunda izlenimcilikten etkilenmiş ve fotoğraftan yararlanarak resim yapmak yerine güneş ışığının anlık değişimlerini yakalamak amacıyla günün farklı saatlerinde resim yaparak resme yeni bir anlayış getirmişlerdir. Fakat her ne kadar fotoğraftan yararlanarak resim yapmaya karşı olsalar da portre ve savaş temalı resimlerde fotoğrafı araç olarak kullanmaya devam etmişlerdir.

19.yy da Osman Hamdi Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri gibi sanatçıların resimleriyle var olan fotoğraf; daha sonra Özdemir Altan, Nur Koçak, Mustafa Sekban, Erdağ Aksel, Serhat Kiraz, Bedri Baykam, Yalçın Karayağız gibi sanatçılarla varlığını sürdürmeye devam etmiş ve Türk resmine önemli katkılar sağlamıştır. Bu bağlamda Türk resminde fotoğrafın hangi amaçlarla kullanıldığına daha detaylı biçimde üçüncü bölümde yer verilecektir.

Türk resim sanatı tarihinde; fotoğraf ilk olarak 19.yy da kopyalanma yöntemiyle sanatın içine girmiş, daha sonra fotoğraf sanatçılarının farklı mekânları fotoğraflamasıyla belge niteliği kazanmış, 1950'li yıllara kadar resme hizmet etmiştir. Sanatçılar 1960'larda yeni arayışlar içine girmiş, 1970'lerde ise Türk resmi fotoğraftan tam anlamıyla yararlanma imkânı bulmuştur. 1980'lerde ise güncel sanatın vazgeçilmezleri arasına girmeyi başarmıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde; Türk Resim Sanatının tarihsel süreci incelenerek Cumhuriyet Öncesi Türk Resmi, Cumhuriyet Öncesi Türkiye'de Sanat Eğitimi Veren Okullar, Cumhuriyet Sonrası Türk Resmi ve bu dönemdeki gruplaşma eğilimleri hakkında genel bir bilgiye yer verilmiştir. İkinci bölümünde; fotoğrafın icadı ve gelişim sürecinden bahsedilerek resim sanatına olan etkileri anlatılmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümünde ise; fotoğrafın resim sanatındaki kullanılma amaçları gruplandırılarak sanatçılar yapıtlarıyla birlikte incelenerek ele alınmıştır.

Bu çalışmanın problemini; Camera Obscure ile başlayan fotoğraf serüveninin, resim sanatı ile hangi noktalarda kesiştiği, özellikle Türk resim sanatında 19.yüzyıldan günümüze kadar geçen süre içinde ortaya çıkan eserler incelenerek, ne tür etkileşimlerin görüldüğü oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; fotoğrafın, 19.yy.daki keşfiyle beraber resim tarihinde resmin neredeyse gidişatını değiştiren başlıca etkenlerden biri olmasıdır. Türk Resminde de kendini gösteren ve sanatçıların çalışmalarına kaynak oluşturmuş fotoğrafın özellikle de Türk Resminde hangi amaçlarla kullanıldığına ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır.

1. Türk Resminin tarihsel süreci nasıl gerçekleşmiştir?
2. Fotoğrafın Resim sanatına etkileri nasıl olmuştur?
3. Fotoğrafın Türk Resmindeki kullanılma amaçları nelerdir ve fotoğrafı resimlerinde araç ve amaç olarak kullanan sanatçılar kimlerdir?

Bu çalışmanın yöntemi; araştırmada yöntem olarak tarama modeli kullanılmıştır. Yüksek Öğretim Kurumunda konuyla ilgili alanda hazırlanmış ve çalışmamın içeriğini oluşturan konuların yer aldığı özgün tezler, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Marmara Üniversitesi Kütüphanesi, Mimar Sinan Üniversitesi Kütüphanesi, Milli Kütüphane ve internet kaynaklarındaki konuyla ilgili metinler, resimler, makaleler ve dergiler incelenerek toplanmıştır.

Bu çalışmanın sınırlılıkları;

1. Türk Resim Sanatıyla sınırlandırılmıştır.
2. Türk Resim Sanatındaki fotoğraftan yararlanan sanatçılarla sınırlandırılmıştır.
3. Fotoğrafın Resim Sanatındaki kullanılma amaçları olan konu seçimi olarak, fotogerçekçi anlayışta kullanımı ve malzeme olarak kullanımı ele alınarak üç grupta sınırlandırılmıştır.

Bu araştırmanın önemi; Resmin Tarihinde her zaman var olan fotoğraf, Türk Resim sanatında da kullanılarak Türk Resim Sanatına ve sanatçılara farklı bakış açıları kazandırmıştır. Sanatçıların kişisel üsluplarını ve sanatsal tavırlarını belirlemede etken olan fotoğrafın Türk Resminde ve sanatçıların çalışmalarında ne kadar etkili olduğunun anlaşılması, sanatçıların yapmış olduğu örneklerin incelenmesi ve yorumlanması açısından önem taşımaktadır.

Tanımlar

Kolotip: Kökeni Yunancadan gelen kelimenin Türkçe karşılığı “güzel resim” anlamına gelmektedir.

Blur Yöntemi: Hareketin dondurulamamasından kaynaklanan netsizliği ifade etmektedir.

Fotogram: Objektif kullanılmadan çekilen fotoğraf anlamına gelmektedir.

Posta Sanatı: Postayla gönderilen kartpostal, mektup, küçük paket gibi şeylerin sanat nesnesine dönüştürüldüğü sanat anlayışı demektir.

Bu çalışmada yöntem olarak tarama modeli kullanılmıştır.

Bu araştırmanın Evren ve Örneklemi, Türk Resim Sanatı'ndan örnekler oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATI

1. TÜRK RESİM SANATINDA MİNYATÜR GELENEĞİ

Türk resim sanatının tarihine bakıldığında 19.yüzyıla kadar temeli Türk-İslam geleneğine dayanan minyatür sanatının hâkim olduğu görülmektedir.

Batı dillerinde bir nesnenin küçük boyutlardaki örneğini anlatmak için kullanılan minyatür sözcüğü, daha çok kitap resimlemeciliği için kullanılır. “*Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir.*”¹ Sözcük, Latince’den “miniare (kırmızıyla boyama) sözcüğünden gelmiş, daha sonra ise; İtalyanca ve Fransızca dillerinde değişime uğrayarak en son Türkçe’ye yerleşmiştir. Osmanlıda minyatüre “nakış”, minyatür ressamına da “nakkaş” ismi verilmektedir. Nakkaşlar, kitap metninde yer alan olayları resmederken resmin perspektif, ışık-gölge, oran orantı, hacim gibi öğelerini dikkate almadan ele aldıkları hikâyeyi kolay anlaşılır bir netlikle aktarmayı amaçlamışlardır.

Doğu ve Batı dünyasında çok eski zamanlardan beri var olan minyatür resminin en erken örnekleri Mısır’da papirüslerin üzerine yapılmış olanlardır. Daha sonra Roma, Yunan ve Bizans’ta da bu örneklerle sıkça rastlanmaktadır. 8.yy.ın sonlarına doğru Avrupa’da gelişme gösteren minyatür, matbaa makinesinin bulunmasıyla birlikte şekil değiştirmiş ve madalyonların üzerine yapılan portrelerle kendini göstermeye başlamıştır. 12.yüzyılda sadece dinle ilgili değil, din dışı minyatürler, 17.yüzyılda ise; daha çok fildişi minyatürler varlık göstermiştir. 18. yüzyılda eserler veren Nakkaş Sinan Bey, Matrahçı Nasuh, Nigari, Nakşî ve Nakkaş Osman önemli minyatür ustalarımızdandır.

¹ Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** (İstanbul: Yem Yayın, 1997), s.1262.

15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet döneminde, Avrupa’ dan gelen ressamalar, özellikle İtalyan sanatçı Gentile Bellini aracılığıyla minyatür resim geleneği batılı anlamda tuval resmine geçiş göstererek özellikle portre alanında gelişim göstermiştir. (Resim 1).



Resim 1: Giovanni Bellini, “Fatih Sultan Mehmet’in Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 70x52 cm, 1480, Londra Ulusal Galeri

tr.wikipedia.org/wiki/Gentile_Bellini

Fatih’in davetiyle gelen batılı ressamaların yapmış olduğu portreler de kısa zamanda Osmanlı nakkaşları tarafından beğenilerek minyatür portreciliğine dönüşmüştür.

Minyatürün gelişimini sürdürmesi II. Selim ve III. Murat döneminde de devam etmiştir. Bu dönemde Nakkaş Osman, “Sürname” ve “Hünername” adlı el yazması

kitapların minyatürlerini yapmış, (Resim 2) yine o dönemin ünlü portre nakkaşı Nigari de yaptığı minyatürlerdeki gösterişli ve zengin üslubuyla adından sıkça söz ettirmiştir.



Resim 2: Hünername “Kanuni Sultan Süleyman’ın Şeyh Abdüllatif’i Kabulü”

<http://www.osmanli-tr.org/Karargâh/index.php?topic=>

Osmanlı, minyatür sanatının en şaşalı ve parlak çağını Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşamıştır. Bu dönemde kalıplaşmış üslupların yerini yeni bir minyatür anlayışı almış, insan yüzlerindeki gerçeklik ve kıyafetlerdeki ince detaylar büyük bir titizlikle işlenmiştir. Yine bu dönemin önemli minyatür sanatçıları arasında yer alan ve aynı zamanda bir matematik dâhisi olan Matrakçı Nasuh, Osmanlı tarihiyle ilgili görünümler yapmış ve bu görüntülere hiçbir zaman insan figürü yerleştirmemiştir. “Onun manzaraları optik doğa görüntüleri değil, minyatür estetiği içinde akılcı ve inşacı bir biçimlendirme mantığına göre düzenlenmiş resimlerdir.”²

² Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı** (İstanbul: Creative Yayıncılık, 1998), s.12.

1537 yılında Kanuni'nin gerçekleştirmiş olduğu Irak seferini anlatan, Osmanlı ordusunun durak yerlerini, aldıkları kentleri, uğradığı şehirleri, manzara görüntülerini işlediği 128 minyatürden oluşan eseri de aynı zamanda o dönem için bir belgesel değer taşımaktadır (Resim 3).



Resim 3: Matrakçı Nasuh, “Derbeyan-ı Menazili Seferi Irakeyn”

<http://www.turkresmi.com/klasorler/minyatur/index.htm>

Fatih Sultan Mehmet döneminden 19.yüzyıla kadar geçen dönemde, konular çok fazla çeşitlilik göstermemekle birlikte, yaşam biçimini, eğlence hayatını, hatta dönemin giyim tarzını gözler önüne seren konuların yanı sıra din konusunun da ele alındığı görülmektedir. 19.yüzyıla kadar Türk resminin genelini oluşturan bu minyatürlerde, genellikle kişilerin bireysel üsluplarından ziyade, gelenekçi figür ve mekân anlayışına da sıkça rastlanmaktadır.

Osmanlı'nın resim adına önemli temsilcilerinden biri olan Nakşî'nin resimlerinde gözlenen mimari yapılar ve kentsel görünümle başlayan üç boyutluluk

etkisiyle beraber Batı resminin ayırt edici özellikleri de yavaş yavaş belirginleşmiş, 18.yüzyıla gelindiğinde ise; batılı anlamda resim sanatının Türk resim sanatı üzerindeki etkilerinin artmasıyla köklü değişimler görülmeye başlanmıştır (Resim 4).



Resim 4: Nakşî, “Gazanfer Ağa Medresesi, Divan-ı Nadiri”, Topkapı Sarayı Kitaphı

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.turkresmi.com>

Bu değişimler sadece sanat alanında değil, aynı zamanda ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda da yaşanmıştır. 1719’da Viyana’ya gönderilen elçiler, 1720’de de 28 Çelebi Mehmet’in Fransa’ya ziyareti Batı ile kültür alışverişini başlatan olaylardır.

“Yine İstanbul’a gelen elçilerin, beraberinde getirdikleri ressamlar, o dönem İstanbul’unun yaşam tarzını, doğasını tarihsel yapılarını çizerken, doğaldır ki Türkiye’de yeni yetişmekte olan sanatçı kuşaklarına da örnek alacakları bir ufuk açmakta ve doğayı örnek alarak resim yapma tekniğinin boyutları hakkında da bir fikir vermekteydiler.”³

³ Günsel Renda ve Kaya Özsegin, **Türk Plastik Sanatlar Tarihi** (Eskişehir: A.Ü. AÖF Yayınları, Etam A.Ş., 1993), s.17.

Bu ilişkiler sayesinde Batı uygarlığının ondan yararlanabilecek bir sistem olduğu görüşü benimsenmiş, sanat alanı da bu durumdan etkilenmiştir. *“Nitekim bu dönemde, devlet büyüklerinin yabancı ülkelerden gelen resamlara portrelerini yaptırmak istemeleri, III. Ahmed’in batıya karşı göstermiş olduğu yakınlığın bir göstergesi olmakla birlikte aynı zamanda da ülkenin sanat adına gelişmesinde de önemli katkılara sahiptir.”*⁴

III. Ahmet (1673–1736) dönemi, zevk ve sefa devri olarak bilinen Lale Devri (1718–1730) olarak tarihe geçmiştir. İnce bir duyarlılığa sahip olan III. Ahmet ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa’nın kültürel çabaları sonucunda sanat-edebiyat ve toplumsal hayata dair özgün bir anlayış gelişmiştir. Özellikle Pasarofça (1718) anlaşmasından sonraki 12 yıl, Türk Minyatür sanatının son parlak dönemi olmasından dolayı önem taşır. *“İnce bir zevkin ve kültürel girişimlerin simgesi olarak ve Osmanlı aristokrasisinin de Lale çiçeğine karşı olan ilgisini vurgulamasından dolayı “Lale Dönemi” olarak adlandırılan bu dönem, aynı zamanda başkent İstanbul’da Avrupa’ya karşı duyulan merakı da belirler.”*⁵ Lale Devri, yalnızca sanat adına yüzyılın en verimli dönemi olarak hafızalarda kalmamış, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’nun son yaratıcı çağı olarak da tarihe geçmiştir.

Bu dönemde minyatür resim geleneği de geçmişle bağlantısını koparmamakla birlikte yeniliklere de son derece açık bir görüş sergileyerek değişime uğramıştır. Bunun sebebi de Avrupa ile oluşan kültürel alışverişten kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra Türk minyatür sanatının önemli isimlerinden Levni’nin de bu gelişmelerde ve yeniliklerdeki payı büyüktür. *“Klasik Osmanlı resim geleneğinin takipçisi olan sanatçı, Batıyla kurulan ilişkiler bağlamında aldığı batılı etkilerle geleneksel olanı harmanlayarak yeni bir sanat dilinin oluşmasını ve Osmanlı resminin yeni bir canlılık kazanmasını sağlamıştır.”*⁶ Yaptığı minyatürlerde perspektife önem vermiş, iki boyutlu bir resim olan minyatüre üçüncü boyutu getirmiştir. Eserlerinde genellikle canlı renkleri seçmeyerek, daha doğal renkler kullanmıştır. Çok sayıda figür kullanmaktan çok tek

⁴ Seyfi Başkan, **Tanzimat’tan Cumhuriyet Türkiye’de Resim** (Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), s.41.

⁵ Aynı, s.41

⁶ Tuncay Gezgin, “Levni’nin Sanatı Üzerine,” Bahariye Sanat, (Ocak 2009), s.16.

figür kullanımını benimsemiş ve bu figürlerde de sürekli aşına olduğumuz yüz ifadelerini kullanmaktan ziyade değişik yüz ifadelerini tercih etmiştir. Bütün bunlar Levni'nin ne kadar yaratıcı bir kişiliği olduğunu da gözler önüne sermektedir.

Saray çevresinde yaşanan olayları gözlemleyerek daha gerçekçi bir anlatım tarzını benimseyen Levni'nin, batı resminin etkisinde kalarak minyatüre yeni bir bakış açısı kazandırması bu üslubun tekrar canlanmasına sebep olmuştur. Yapıtları arasında yer alan III. Ahmed'in oğullarının sünnet törenini anlattığı “Surname-i Vehbi”de çizgi ve renk kullanımındaki değişimi ve hacim uygulama çabaları da minyatüre yeni bir boyut kazandırdığına dair güzel bir örnektir (Resim 5).



Resim 5: Levni, “Surname-i Vehbi, Sultan’a Hediye Sunulması”

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://>

“Surname-i Vehbi” dışında Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nde bulunan padişah portrelerinin yer aldığı “Silsilename” ve tek tek sayfalardan oluşan Murakkalar da Levni’nin en önemli eserleridir.

Levni’nin başlatmış olduğu minyatürdeki yalın anlatım tarzı, nakkaş Abdullah Buhari tarafından geliştirilmiştir. Abdullah Buhari minyatürlerinde kullandığı figürleri günlük yaşamdan seçmiş ve yağlıboya resim etkisi veren bir teknik kullanarak batılı

anlamda bir üslup geliştirmiştir. “*Abdullah Buhari’nin yaptığı yeniliklerle birlikte batılı resim anlayışına geçiş hızlanırken, minyatür resim de etkisini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır.*”⁷

Minyatür, 18.yüzyılın ikinci yarısından sonra yerini büyük ölçüde bir başka resim dalı olan duvar resmine bırakmıştır. Batı sanatında görülen Barok dönem ve Rokoko dönem etkilerinin görüldüğü ve yapıların duvarlarını süsleyen bitki motiflerinin kullanıldığı ya da geometrik formların kullanılmış olduğu resimlerin yerini vazoda çiçekler ve meyve sepetleri gibi natürmortlar almış, ardından da çok sayıda manzara resmi duvarlarda betimlenmiştir. “*Topkapı Sarayındaki III. Ahmet’in yemiş odası, bu dönemin duvar süsleme tarzını yansıtacak nitelikte bir çalışmadır.*”⁸ (Resim 6)



Resim 6: III. Ahmet, “Yemiş Odası”

<http://www.sanatdergi.com/modules.php?name=Content>

İstanbul’daki en önemli örnekleri, Birinci Abdülhamit zamanından başlayan ve Topkapı Sarayı’nda görülen duvar resimlerinin başlıca konuları hep İstanbul

⁷ Yasemin Özpinar, “1883–1925 Yılları Arasında Paris’te Eğitim Alan Türk Ressamlar ve Yapıtlarının Analizi.”(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), s.12.

⁸ Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850** (Ankara: Hacettepe Yayınları, 1977), s.77.

manzaraları olmuştur (Resim 7). “Dünya yapılarında olduğu kadar dini yapılarda da geniş uygulama alanı bulan bu mimari süslemenin yalnız camilerde yer alan manzara tasvirlerine işlenmesine cesaret edilememiştir.”⁹



Resim 7: Duvar resmi, “Topkapı Sarayı Haremi Gözdeler Dairesi”

http://lebriz.com/pages/doc_View.aspx?

Geleneksel minyatür sanatında görülen yenilikler ve gelişmeler, teknik ve biçimde bir takım değişikliklere yol açtığı gibi geleneksel duvar nakkaşlığında da zaman içinde bu anlamda değişimler gözlenmiştir. Özellikle 19.yüzyılın ikinci yarısında duvar resminde yenilikler görülmeye başlanmıştır. Daha zengin bir içeriğe sahip olan bu resimlerde, Panoramik İstanbul görüntüleri yine çoğunluktadır ve Kâğıthane Deresi, Kalamış Koyu gibi semtler, Galata Kulesi, Kız kulesi gibi İstanbul’un ilgi çeken mekânları sürekli resimlenmiştir. Bunun yanı sıra av sahneleri ve av hayvanları da sıklıkla resimlenmiş ve daha da önemlisi ufak çapta da olsa insan figürünün duvar resmine girdiği görülmüştür.

Batı tarzı resme geçişte, gerek İmparatorluğun başkenti İstanbul’da, gerekse taşrada belirli bir biçim ve içeriğe kavuşmuş ve büyük çoğunluğu manzaralardan oluşmuş yeni teknik, içerik ve üslupların denendiği bu tarzda resimlerin büyük katkısı vardır. “Bu resimler eşyaya ve insana bakışı yüzünden Batı resminin ancak biçimsel bir

⁹ Nurullah Berk, **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul** (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1977), s.10.

yorumunu yapabilen Osmanlı sanatçısına, daha önce minyatüre de sızmış olan üçüncü boyutu duvarlarda deneme imkânı vermiştir.”¹⁰

19.yüzyılın ikinci yarısında yapılmış duvar resimlerinin çoğu, gerek teknik bakımdan gerekse konu bakımından değişiklik göstererek Avrupa tarzı duvar resimlerine daha çok benzemeye başlamıştır. *“Bu resimlerdeki konu ve üslup benzerliği bunlarda aynı kalıpların, belki de fotoğraf ve gravürlerin örnek olarak kullanıldığını düşündürür. Nitekim tuval resimlerinde de çok benzer bir içerik dikkati çekmektedir.”¹¹*

III. Selim döneminde hızlı bir şekilde yayılmaya başlayan duvar resimleri, bu dönemde saray efradının yaptırmış olduğu yapılarda da kendini göstermeye başlamıştır. Önceleri bu süslemeleri yaptırmak için başkentten sanatçılar getirilmiş, daha sonraları ise, yerel sanatçılar da bu süslemeyi kısa zamanda öğrenmiş ve benimsemişlerdir. *“Duvar resimlerinin bir kısmı desen, ya da perspektif uygulaması bakımından acemice, bir kısmı da ustaca işlenmiş olmakla birlikte, hiçbir minyatürlerin geçirdiği gelişme aşamalarını geçirmemiştir.”¹²*

Duvar resmi geleneği, 18.yüzyıl sonlarından 19.yüzyıl sonlarına kadar sürmüştür. Bu dönemde ayrıca, Osmanlı ile Batı ülkeleri arasındaki ilişkiler de güçlenmiş ve Türkiye kısa zamanda Avrupa sanatını tanımaya başlamıştır. İtalya’dan mimarlar, Fransa ve Hollanda’dan da ressamalar İstanbul’a gelerek saraya kabul edilmişlerdir. *“O zamanlar İtalyan mimarisine işaret eden rokoko üslubu ile yapılmış binaların duvar süslemeleri, kitap resimleri Türk sanatının Avrupalaşma hareketine de birer örnek teşkil etmiştir.”¹³*

Türk resim sanatının tarihini incelemeye devam ederken, Cumhuriyet öncesi Cumhuriyet sonrası ve 1960 sonrası Türk resim sanatı olarak üç bölümde ele almak doğru olacaktır.

¹⁰ Hatice Bilen Buğra, **1914’lerden 1940’lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik** (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2007), s.78.

¹¹ Serpil Bağcı ve diğerleri, **Osmanlı Resim Sanatı** (İstanbul: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1995), s.301.

¹² Özkan Eroğlu, **Resmi Yorumlarken** (İstanbul: Ezgi Kitabevi Yayınları, 1995), s.139.

¹³ Nurullah Berk, **Türkiye’de Resim** (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1943), s.19.

2. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI

Türkiye’de resim sanatının 19.yüzyılda gelişmeye başlaması, Osmanlı’nın Avrupa’yla daha sıkı ilişkiler içine girmesi ve buna bağlı olarak Batı’dan gelen teknik ve biçim etkilerinin Türk resmini olumlu yönde etkilemesiyle doğrudan ilintilidir. *“Gerçi Batı etkileri Türkiye’de daha öncesinde 17–18.yüzyıllarda egemen olma yollarını araştırmıştı ama 19.yüzyıl, bu alışverişin gözle görünür biçimde arttığı bir çağdır.”*¹⁴

Batı’dan gelen sanatçıların İstanbul’da çalışma ortamı yaratma çabaları ve İstanbul’un tarihi ve kültürel yapısına katkıda bulunan levanten adı verilen Avrupalı sanatçı grubunun dönemin sanat zevkini belirlemeye çalıştığı yıllar da yine 19.yüzyıla rastlamaktadır. *“Levni’yi, Abdullah Buhari’yi gördükten sonra 18.yüzyıl sonlarına doğru sönen geleneksel ressamlığımız, 19.yüzyıl ortalarında dirilirken tarihimizden kopacak, Batı’ya adanmışlı yönelecektir.”*¹⁵

Türk resim sanatı, 18.yüzyılla birlikte batıyı daha çok benimsemiş ve batı resmine yönelme çabası içine girmiş, ancak tam anlamıyla batılı tarzda resme geçiş, 19.yüzyıl başlarında gerçekleşmiştir. *“Bu geçişte birden bire olmamış, Levni’nin minyatürlerinde batı etkileri ilk işaretlerini vermeye başlamış, Abdullah Buhari’nin minyatürlerinde ise daha da belirginleşmiştir.”*¹⁶

Batı tarza resme geçişte öncelikle saray çevrelerinin ve padişahların büyük ilgisi olmuş ve böylece 19.yüzyılda pek çok batılı sanatçı Türkiye’ye gelme imkânı bulmuştur. Bu sanatçılar, saray çevre ve bahçelerini resmetmiş, aynı zamanda İstanbul’un manzaralarından da esinlenerek çeşitli çalışmalar yapmışlar ve bu çalışmaları padişaha sunmuşlardır.

¹⁴ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi** (Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999), s.158.

¹⁵ Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, **50 yılın Türk Resim ve Heykeli** (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), s.13.

¹⁶ Ersoy, **a.g.e.**, s.12.

Malzeme ve teknik olarak minyatürden tamamen farklı olan Batı resminin benimsenmesi uzun bir deneme dönemini gerektirmiş, bu dönemde de minyatürdeki bir takım kalıpların dışına çıkılarak gerek teknik gerekse konu anlamında yeni arayışlar içine girilmiştir. “18.yüzyılda Osmanlı Devleti’nin Batı ile ilişkilerinin yoğunlaşmaya başlamasıyla minyatür sanatında işlenen geleneksel konuların yanı sıra çiçek resimleri, görünüm ve figürler de yapılmaya başlanmıştır.”¹⁷

Fatih Sultan Mehmet’in çabalarıyla başlayan, İstanbul’a Batı’dan ressamlar getirtilerek resimler yaptırılması, bu ressamların akçelerle ödüllendirilmesi, yapılan bu resimlerin de sarayların duvarlarına astırılması gibi çalışmalar, Türk resim sanatında yapılan yenilikler olarak başlamış ve bununla da kalmayıp, III. Ahmet ve III. Selim tarafından da devam ettirilmiştir. Özellikle sanatçı kişiliğiyle tanınan III. Selim dönemi, Osmanlı’nın kendini yenileme arayışları içinde olduğu bir dönemdir. Bu dönemle birlikte Osmanlı topraklarına gelen yabancı ressamların sayıları artmış, Boğaziçi resamları olarak bilinen Melling, Bartlett, Antoine de Favray, Castellan, Van Mour gibi sanatçılar İstanbul’un çeşitli yerlerini resimlemişlerdir. “Castellan da, o dönemin Türk giysilerini konu alan bir dizi desen çizmiştir.”¹⁸

18.yy, Osmanlı sanatı açısından bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Bu yüzyılda ülkemizde yabancı sanatçıların resim ve mimari alanında etkinlikleri sürerken, III. Selim (1789–1807) dönemi ıslahatları arasında Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulması da kararlaştırılmıştır. “Ayrıca Batı anlayışında yağlıboya tuval resminin benimsenip yaygınlaşmasında çok önemli etkenlerden biri de bu okullardan Mühendishane-i Berri Hümayun, Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun, Mektep-i Harbiye, Darüşşafaka Lisesi gibi sanat eğitimi veren okullara resim derslerinin konulmasıdır.”¹⁹

Türk resim sanatında minyatürden batılı anlamda yağlıboya resmine geçiş de bu dönemde olmuştur. Saray çevresinde 18.yüzyılın ortalarında anlaşılmaya başlanan batılı tarzda resim anlayışı, önceleri minyatürle etkisini göstermiş, daha sonra ise seyircisini

¹⁷ Ana Britannica, (cilt 26, 1993), s.217.

¹⁸ Renda-Özsezgin, a.g.e.,s.17.

¹⁹ Ersoy, a.g.e.,s.13.

saray dışında da bulabilen duvar resimleriyle kendini bulmuştur. “ *İşte bu ara dönem, toplumsal ve kültürel koşullar altında sanatta yeni bir anlayışa geçmenin bir gerileme değil, kaçınılmaz bir değişim olduğunu göstermekte ve yeni birleşimlerin bu açıdan değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir.*”²⁰

Bu bağlamda Cumhuriyet Öncesinde Türkiye’de sanat eğitimi veren okulları detaylı olarak incelemek doğru olacaktır.

2.1. Cumhuriyet Öncesi Türkiye’de Sanat Eğitimi Veren Okullar

Avrupa’ya karşı birçok alanda üstünlük kuran Osmanlı ıslahatçıları, yenilik hareketlerine önem vermiş ve bu doğrultuda ilk olarak askeri alanda çalışmalar yapmışlardır. Ancak daha sonraları bu çalışmalar esnasında eğitim alanına öncelik verilmesi gerektiğini fark ederek, bu alanda yoğunlaşmışlardır. “*İlk olarak eğitim-öğretim kurumlarını ele alan ıslahatçılar, böylelikle matbaanın ülkeye girişinden hemen hemen yarım yüzyıl sonra 1773 yılında Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun’u açarak Batı tarzındaki ilk okulu açmış oldular.*”²¹

2.1.1. Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun (Bahriye)

Bahriye Mektebi, III. Mustafa’nın (Saltanatı;1757–1774) onayı ile Kaptan-ı Derya Cezayirli Gazi Hasan Paşa tarafından, 1773 yılında Haliç Tersanesi’nde “Mühendishane-i Bahr-i Hümayun” adı ile kurulmuştur. Bu okuldaki öğrenciler, 1776 yılında “Seyr-i Sefain” ve “Gemi inşa” adı altında iki dalda öğrenim görmüşlerdir. III. Selim’in tahta çıkışından sonra ise, okula verdiği önemle birlikte Bahriye Mühendishanesi daha iyi şartlarda gelişim göstermiştir. “*Kaptan-ı Derya Küçük Hüseyin Paşa’nın da (Görevi; 1792–1803) bu konuda Bahriye’ye yaptığı yardımlar çok büyüktür.*”²²

²⁰ Renda, a.g.e., s.27.

²¹ Başkan, a.g.e., s.41.

²² Engin Özdeniz, *Türk Deniz Subayı Ressamları* (İkinci Basım. İstanbul: Viya yayıncılık, 2000), s.12.

1795 yılında Mühendishane genişletilerek yeni bir binaya taşınmış ancak bu bina 1821 büyük Kasımpaşa yangınında yanınca öğretim bir yıl kadar durmuştu. 1822 yılında, Parmak kapı civarındaki Errehane (Bıçkı Mağazası) yeniden tadilat edilerek öğretim yeniden başlamıştır. Tanzimat’la birlikte Mektep-i Harbiye olarak anılmaya başlanan okul, Kasımpaşa’daki binasında 12 yıl kadar kalmış ve daha sonra son kez Heybeliada’ya nakledilmiştir. 1850 yılında ise Heybeliada’daki eski Bahriye Kışlası’na taşınmasına karar verilmiştir. Bu dönemde okulun isimleri Mektep-i Bahariye-i Şahane, Mektep-i Fünun-i Bahariye, Mektep-i Fünun-i Bahriye-i Şahane olarak değişiklik göstermiştir.

Osmanlı donanmasında görülen bir takım yenilikler ve gelişmeler II. Mahmut döneminde de devam etmiştir. “*Tersane Eminliği kaldırılarak Bahriye Müsteşarlığı kurulmuş; ama kaptanıderya komutasındaki donanmanın ve tersanenin geleneksel örgütlerine dokunulmamıştır.*”²³

Sultan Abdülaziz’in Bahriye’ye verdiği önemle birlikte, Bahriye Mektebi daha da gelişerek, 4 yıl İdadi, 2 yıl Harbiye ve 2 yıl da denizde geçmek üzere toplam 8 yıllık teorik ve pratik eğitim görmeye başlamıştır.

27 Mayıs 1928 tarihinde Genelkurmay Başkanlığı tarafından alınan kararla “Heybeliada Bahriye Mektebi” ismi Deniz Harp Okulu ve Deniz Lisesi olarak değiştirilmiştir. 1953 yılında ise; Deniz Harp Okulu 4 yıla çıkarılmış, 1985 tarihinden itibaren de Deniz Harp Okulu, İstanbul/Tuzla’da, Deniz Lisesi ise, Heybeliada’da eğitim vermeye devam etmektedir.

2.1.2. Darüşşafaka Lisesi

Darüşşafaka, 1863 yılında kurulmuş ve 1873 yılında eğitime başlamıştır. “İslam Okutma Kurulu” adlı bir cemiyet tarafından ilk olarak Cemiyet-i Tedrisiye adı ile açılan okul, Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne kalan ilk özel okul olma özelliğini taşımaktadır. Yetenekli öğrencilerin yanı sıra bu okula, 1964 yılıyla birlikte maddi

²³ Ana Britannica, (cilt 4, 1993), s.151.

desteğe ihtiyacı olan öğrenciler de alınmaya başlanmış ve daha sonra 1971–72 Eğitim Yılı’nda yatılı kız öğrenci olarak karma eğitime geçmiştir. Okuma-yazma ile başlayan öğretimde, matematik, geometri ve coğrafya derslerinin yanı sıra resim dersleri de verilmiş, 1955 yılında da ise yabancı dil eğitimine geçilmiştir. “Elimize geçen Darüşşafakalı olduğu açıkça bilinen tek ressam, “Yıldız Sarayı’ndan Görünüm” adlı tek yapıtıyla tanıdığımız Salih Molla Aşki’dir.”²⁴ (Resim 8)



Resim 8: Salih Molla Aşki, “Yıldız Sarayı’ndan Görünüm”, tuval üzerine yağlıboya, 73x92 cm

www.turkresmi.com/dosyalar/76.htm

2.1.3. Mühendishane-i Berri Hümayun

III. Selim döneminde kara ordusunun teknik kadrosunu yetiştirmek amacıyla 10 Mayıs 1796’da açılan Mühendishane-i Berr-i Hümayun, Sadrazam Halil Hamid Paşa tarafından Kasımpaşa Tersanesi’nde açılmıştır. Aynı zamanda İstanbul Teknik Üniversitesi’nin eski adı olan okul, askeri amaçlı da olsa teknik resim dersleri vermiştir. “Mühendishane-i Berr-i Hümayun’un programlarına konan resim dersi, doğayı ve nesneleri doğru çizmeyi amaç edinerek hem mühendislik bilgilerine yardımcı olma amacı taşıyor hem de perspektif ve ışık-gölge gibi plastik değerler Türk sanat eğitimine girmiş oluyordu.”²⁵

²⁴ <http://www.turkresmi.com/klasorler/darussafaka/index.htm>

²⁵ Başkan, a.g.e., s.41.

19.yüzyılda özellikle ordunun ileri gelenlerinin ve Mühendishane-i Berr-i Hümayun adındaki okul çevresinde yetişenlerin, bilgilerine Avrupa deneyimlerini de katarak resim sanatına önemli katkıda bulunmuşlardır. “1773’te kurulan ve deniz subayı yetiştiren Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun’la birlikte bu okul, asker kökenli ilk ressamların yetiştiği başlıca kaynaklardır.”²⁶

Bu okullarda yetişmiş asker ressamı olan Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf batılı anlamda resim sanatının ilk temsilcileri arasında yer alırlar. Ferik Tevfik Paşa’nın Mühendishane’deki eğitiminden sonra 1835’de Viyana’ya gönderildiği, döndükten sonra padişaha resim dersi verdiği ve bir de portresini yaptığı belirtilmektedir. Ferik İbrahim Paşa da, eğitiminin ardından 1835’de Paris’e yollanmış, Bursa’daki büyük depremin ardından Ulu Camii’nin mihrap kısmının süslemesini yaptığı yazılmıştır. Hüsnü Yusuf ise; sanat eğitimi için Avrupa’ya gönderilmiş, yurda döndükten sonra da askeri okullarda resim öğretmenliği yapmış ve günümüze ulaşan az sayıda olan resimlerini üretmiştir.

Resme düşkün bir hükümdar olan Abdülaziz de bu çabaları desteklemekten geri kalmamış, Türk resim sanatçıları bir yandan kazandıkları deneyimleri değerlendirirken bir yandan da İstanbul’da çalışan birtakım Batılı sanatçılardan bir şeyler öğrenmişlerdir.

2.1.4. Mektebi Fünun Harbiye (Harp Okulu)

Mektep-i Harbiye, 1834 yılında askeri mühendislik akademilerinden kısa bir süre sonra açılmış ve bir yıl içinde de programlarına resim derslerinin konulmasının yanı sıra derslere yardımcı olması amacıyla çizimlerin basılmasına olanak veren bir de matbaa kurulmuştur. Özellikle sanat adına yapılan bu girişimlerden dolayı kısa zaman içinde resim eğitimi güçlenmiş ve gelişme göstermiştir. “Bu dersler, 1840 yılında Shirans adlı İspanyol bir ressamın vesayeti üzerine konulmuştur. Harbiye, daha sonraları askeri ressamı yetiştiren önemli bir kaynak olmuş, hatta sanat eğitimi almaları için Avrupa’ya gönderilen öğrencilerin çoğu bu kurumdan seçilmiştir.”²⁷

²⁶ Renda-Özsezgin, a.g.e., s.18.

²⁷ Oğur Arsal, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi** (Birinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), s.58.

Bundan birkaç yıl sonra Mühendishane'ye nazır olan Bekir Paşa, sanata ve sanatçıya verdiği önemden dolayı bu okulun üstün bir seviyeye çıkarılmasında büyük gayret sarf etmiş ve oymacılık dersi vermek üzere yurt dışından öğretmen getirtmiştir.

Bu dönemde açılan okullarla birlikte sanata ve sanatçıya verilen önem giderek artmıştır. *“1846 yılında Askeri İdadi’lerin (askeri liseler) açılması ve bu okulların programları ’ndaki resim dersleri de resim sanatımızın lehine olumlu sonuçlar vermiş ve Mühendishane, Askeri Tıbbiye ve Harbiye’ye girecek öğrenciler için de bu okullar hazırlayıcı bir öğretim kademesi oluşturmuştur.”*²⁸

2.1.5. Mektep-i Osmanî

Avrupa’da bilim ve teknik anlamında görülen yenilikler ve değişimler bizleri de etkilemiş ve ülkemizden yurt dışına yetenekli öğrenciler gönderilmesine karar verilmiştir. Bunun yanı sıra, ülkemizden yurt dışına gidecek olan öğrencilerin adaptasyon sürecini sağlamak adına da ülkemizde Mektep-i Osmanî ismiyle bir okul açılmıştır. *“Türk sanat eğitimi veya yalnızca eğitim tarihi ile ilgili kaynaklarda adına rastlanan, üstelikte çok önemli olan “Mektep-i Osmanî ”adındaki bu okul, öğrenim için Paris’e giden Türk öğrencilerin Fransız okullarına uyum sağlamaları için 1860–61 yılında Paris’te Krenal mahallesinde açılmıştır.”*²⁹ Öğretmenleri Fransız ve mevcudu 60 kişi olan bu okulda, Paris Askeri Lisesi’nin programı uygulanmıştır.

1860–74 yıllarında eğitim veren bu okula, hem Askeriye’den mezun olan öğrenciler hem de sivil okullardan gelen öğrenciler girme hakkını kazanmışlardır. *“Nitekim önce İdadi, Harbiye, Mülkiye ve Tıbbiye mezunu öğrencilerinin devam ettiği Mektep-i Osmaniye’ye daha sonra Mühendishane dışından öğrenciler de gönderilmiştir.”*³⁰ Süleyman Seyyid, Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa gibi önemli ressamlarımız da bu okulda öğrenim görmüşlerdir. 1867’de Fransızca eğitim yapacak olan Mektep-i Sultani (Galatasaray Lisesi) nin açılmış olmasından dolayı bu okul 1874 yılında kapatılmıştır.

²⁸ Özdeniz, a.g.e., s.16.

²⁹ Başkan, a.g.e., s.43.

³⁰ Aynı, s.43.

2.1.6. Menşei Muallimin (Öğretmen Okulu)

Ülkemizdeki sanat beğenisinin ve anlayışının gelişmesi adına genç yetenekleri Avrupa'ya göndererek onlara sanat eğitimi verdiren askeri okullarımız, zaman zaman bazı güçlüklerle de karşı karşıya kalmıştır. Bu zorluklardan en önemlisi kuşkusuz öğretmen açığıdır. Resim öğretmenliği yapan subaylar terfi ettikçe bu kadrolarda sıkıntılar yaşanması, 1864 yılında Menşei Muallimin adıyla askeri okullara öğretmen yetiştirmeyi amaçlayan bu okulun kurulmasını sağlamıştır. Bu okulun öğrenci kaynağı da Harbiye çıkışlı öğrenciler olmuştur. Okulun müfredat programı oldukça ağır olmakla birlikte özellikle resim bölümü'nde batı tarzında eğitim uygulanmıştır.

Menşei Muallim'in ders programı'nda, hendese-i resmiye (tasarı, geometri), menazır ve gölge (perspektif), resm-i hatti (teknik resim), karakalem resim, çini resim, boya resim, kopya ve modelden resim, tabiattan resim, hayali resim, yağlı boya, anatomi, fotoğrafçılık ve kıyafet tarihi gibi dersler yer almıştır. *“O dönem için yeni sayılabilecek derslerin bulunması, bu yöndeki eğitime önem verilmiş olduğunun da bir işaretidir.”*³¹

2.1.7. Sanayi Nefise Mektebi (Mektep-i Sanayi)

Türkiye'deki ilk Güzel Sanatlar Akademisi olan Sanayi Nefise Mektebi, Osman Hamdi Bey tarafından 3 Mart 1883 yılında Eski Şark Eserleri Müzesi'nin bulunduğu binada açılmıştır. Resmi adı Mektep-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'dir. Başlangıçta 20 öğrenciyle açılan okulun ders programında resim, heykel, mimarlık ve oyma baskı gibi dersler verilmiştir.

Okulda, çoğunluğu yabancı olan hocaların görevlendirilmesi ve bunların Gerçekçi ve Akademik anlayışta olması nedeniyle öğrenimin, 1914'e kadar bu anlayışta sürmesini sağlamıştır.

³¹ Renda-Özsezgin, a.g.e., s.18.

“Bunun yanı sıra, heykeltıraş Oksan Yervant Efendi müdür yardımcılığı göreviyle beraber heykel atölyesinin hocalığını da yürütmüş, resim atölyelerini ise; Salvatore Valeri ile Warnia Zarnecki adlarını taşıyan iki yabancı hoca üstlenmiştir. Zarnecki desen hocası, Valeri ise yağlıboya tekniğiyle yürütülen çalışmaların öğreticisidir. Sanayi Nefise’nin mimarlık bölümü hocaları da, Alexander Vallaury ile Philippe Bello idi.”³²

Sanayi Nefise Mektebi’nin eğitime başlaması Cumhuriyet’in ilanından önce güzel sanatlar alanında yaşanan en önemli gelişme olarak görülmektedir.

“Sanayi Nefise’nin eğitime başlamasıyla beraber Türk ressam ve heykeltıraşları bu kaynaktan da beslenmeye başlamıştır. Ressam Ömer Adil (1868–1924), Osman Asaf (1869–1935), Tekezade Sait (1870-?), Mehmet Muazzez Özduygu (1871–1956), İsmail Hakkı Atunbezer (1871–1940) ve Şevket Dağ (1876–1944) okulun ilk mezunlarıdır.”³³

Sanayi Nefise Mektebi’nin resim atölyelerinde yapılan çalışmalar, Türkiye’de resim eğitiminin akademik bir disiplin içinde olması yönünde önem taşımaktadır. Bu eğitimde figür anatomisi ve portre sorunlarına önem verilmiş olduğu da göze çarpmaktadır. “Ancak 1906 yılına kadar Sanayi-i Nefise Mektebi’nde figür resminde canlı model kullanılmamıştır. İslam inanç ve adetlerinin sureti kınadığı bir ortamda ilk gerçekçiler figürden çok doğa resmini tercih etmişlerdir.”³⁴

Sanayi-i Nefise’ yle birlikte sivilleşme anlamında yeni bir gelişim gösteren sanat eğitimi, Asker Ressamlar kuşağının etkinliklerini de göz ardı etmeden, bu kuşağın başlatmış olduğu boya resim (pentür) kültürünün de daha geniş bir çevreye yayılmasında etkili olmuştur. Ayrıca, Sanayi Nefise Mektebi’nin öğrenime açıldığı yıllarda Avrupa’dan ülkemize gelen pek çok yabancı sanatçının ve yazarların ilgisi, Batılıların İstanbul’u yeniden keşfetmesini sağlamış ve böylece yerli ve yabancı sanatçılar arasında da bir kültür alışverişinin doğmasına sebep olmuştur.

Meşrutiyet’in ilanından sonra, 1910 yılında Sanayi Nefise mezunlarından bir grup öğrenci de Avrupa’daki sınavı kazanarak Paris’e eğitim görmek için

³² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı** (Beşinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999), s.104.

³³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Asker_Ressamlar

³⁴ İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi** (İstanbul: İst. Bilgi Üniv. Yayınları, 2007), s.30.

gönderilmişlerdir. İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1884-1977) ve Ruhi Arel (1880-1931) bu sanatçılarımızdan bazıları'dır. Avni Lifij (1889-1927), Abdülmecit, Feyhaman Duran ise; (1886-1970) Abbas Halim Paşa tarafından Paris'e gönderilmiş, Namık İsmail (1890-1935) ve Nazmi Ziya Güran ise (1881-1937) aynı yıllarda kendi imkânlarıyla bu kente giden sanatçılarımız olmuşlardır.

“Yurda dönüşlerinden sonra, Sanayi Nefise ve İnas Sanayi Nefise Mektebi'nde Çallı, Güran, N.İsmail, Onat, A.S.Boyar ve Feyhaman Duran'ın (İnas'da) görev almaları, Sanayi Nefise'nin başlangıç noktası ve felsefesini değiştirmiştir. Sürekli bir etkinlik içinde bulunan bu sanatçıların, 1917 yılında üstlendikleri bu önemli görev, Türk resminin ulusallaşmasına yeni bir boyut daha kazandırmıştır.”³⁵

Zaman içinde Akademi'de Endüstri Tasarımı, Fotoğraf, Sinema Televizyon, Şehircilik Araştırma gibi bölümler kurulmuş, 1979'da da bu bölümler fakülte olmuştur. 1982 yılında çıkan Yüksek Öğretim Kanunu'yla okul, Mimar Sinan Üniversitesi, 2004 tarihinde ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adını aldı.

2.1.8. Mühendishane-i Mülkiye (Hendes-i Mülkiye)

Askeri amaçlarla kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'dan sonra sivil alanlar için de bir teknik öğretim kurumuna ihtiyaç duyulmuş, bu yüzden de 1884 yılında Mühendishane-i Mülkiye kurulmuştur. İlk 3 yılı İdadi, geriye kalan 4 yıl ise mühendislik olmak üzere toplam 7 yıl eğitim vermeyi amaçlamıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra çok sayıda mühendise ihtiyaç duyularak genişletilmesine karar verilmiş ve okul yüksek mühendislik okulu olarak eğitime devam etmiştir.

19.yüzyılda dönemin ileri gelenlerinin çabalarıyla başlayan ve gelişme gösteren resim eğitimi, batılı anlamda resim yapan ressamların da yetişmesini sağlamıştır. Arka arkaya kurulan bu teknik okullarda modern bir eğitim programına yer verilmesiyle birlikte matematik, geometri ve teknik resim dersleri okutulmaya başlanmıştır.

³⁵ Tansuğ, 1999, a.g.e.,s.121.

“Bu okullarda eğitim görmüş ressamların ortak yönü boyayı tek katman olarak kullanmaları, figürden kaçmaları, ancak çizgisel perspektifi başarıyla uygulamalarıdır. Aynı duvar resimlerindeki gibi onlar da İstanbul’un çeşitli semtlerini topografik bir gerçekçilikle çizerler. Hüseyin Giritli’nin Yıldız Sarayı Bahçelerini görüntüleyen tablosu 19.yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşan bu topografik manzaralara örnektir.”³⁶ (Resim 10)



Resim 9: Hüseyin Giritli “Yıldız Sarayı Bahçesi”, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.turkresmi.com>

2.1.9. İnas Sanayi Nefise Mektebi

Sanayi Nefise Mektebi’nin yalnızca erkek öğrencileri kabul etmesi, kızların da sanat öğrenmesine imkân sağlayan bir okulun açılmasına neden olmuş ve 1914 yılında Sami Bey tarafından İnas Sanayi Nefise Mektebi kurulmuştur. Kısa süre içerisinde Matematikçi Salih Zeki Bey, Mihri Müşfik, Ömer Adil ve Feyhaman Duran gibi hocalar bu kurumda müdürlük yapmışlardır. İstanbul Kız Lisesi Binası’nda kısa süre eğitim veren bu okul, daha sonra Gedik paşa’da Sıbyan Mektebi adıyla inşa edilen yeni binada eğitim ve öğrenime devam etmiştir.

Sayırsız kadın sanatçının yetiştiği İnas Sanayi Nefise Mektebi’nde; Müfide Kadri, Belkıs Mustafa, Melek Celal, Emine Fuat Tugay, Güzin Duran, Nazlı Ecevit,

³⁶ Bağcı, a.g.e., s.300.

Fahrünnissa Zeid, Aliye Berger, Sabiha Bozcalı, Hale Asaf, Mihri Müşfik öğrenim görmüştür (Resim 9).



Resim 10: İnas Sanayi Nefise Mektebi

<http://www.msgsu.edu.tr/msu/pages/16.aspx>

3. CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESİM SANATI

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte sanata ve kültüre fazlasıyla önem veren Atatürk, devletin sorumluluklarından birinin de sanata ve sanatçıya verilen değer olduğu görüşünü benimsemiş ve sanata ilgiyi devlet politikası haline getirmiştir. Atatürk'ün sanata olan bu yaklaşımı ve oluşturduğu devlet politikası sayesinde ressamlar da bundan güç alarak pek çok birlik oluşturmuşlar ve oluşturdukları bu birlikler ile Türk Sanatı'nı olgunlaştırmaya çalışmışlardır.

İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla Teşkilat-ı Esasiye'de birtakım değişikliklere gidilmesi ve topluma siyasal, sanatsal ve düşünsel yönden haklar verilmesi, sanatçı kesiminin de bu konuyla yakından ilgilenmesine sebep olmuştur. Ressam Ruhi'nin ortaya attığı bir fikirden yola çıkan Sanayi Nefise Mektebi mezunları Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Agâh Bey, Mehmet Ruhi Arel, Ahmet Ziya Akbulut, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Mehmet Ali Laga ve Müfide Kadri "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"

adı altında bir birlik kurmuşlardır. “*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1908 yılında, dönemin sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak üzere kurulan Türk ressamlarının ilk örgütüdür.*”³⁷

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kuruluşuna kadar tek ressam birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926’da da tekrar ismi değiştirilerek “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” olmuştur. 1929 yılında ise, son olarak “Güzel Sanatlar Birliği” adını almıştır.

*“Cemiyetin düzenlediği ilk büyük sergi 1916’daki Galatasaray Sergisi’dir. 1916 yılından başlayarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin öncülüğü altında, her yıl tekrarlanmak üzere önceleri Galatasaraylılar Yurdu’nda daha sonra ise Galatasaray Lisesi’nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıfta düzenlenen geleneksel Galatasaray Sergileri, Türkiye’de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olması bakımından önem taşır. Bu sergilerin, özellikle 1914 Kuşağı ressamı üzerinde olumlu etkiler yarattığı, onları mesleğe ısındırmakta yararlı olduğu söylenebilir.”*³⁸

3.1. Yeni Resim Cemiyeti

1923 yıllarında sanat öğrenimlerini yeni bitiren, ya da çalışmalarının sonuna gelen kimi genç ressamalarda bir hareketlenme başlamıştı. Elif Naci, Mahmut Cüda, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Saim Özeren, Cevat Dereli gibi genç ressamlar hocalarının izinden ayrılarak yeni bir atılım yapmışlardır.

*“Bu sanatçılar, Türk resmine yeni bir yön vermiş olan bu resamlara karşı gelmemekle beraber, toplanmak kendi sergilerini düzenleme özlemindeydiler. Hikmet Onat ve Çallı İbrahim atölyelerinde çalışmış olan bu gençler, okulu bitirdikten hemen sonra cemiyet kurmak, sergiler açmak istediler. Böylece, Sultanahmet’te köhne bir evin odasında ‘Yeni Resim Cemiyeti’ kurulmuştu.”*³⁹

³⁷ http://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanl%C4%B1_Ressamlar_Cemiyeti

³⁸ Kaya Özsegin, *Cumhuriyet’in 75.yılında Türk Resmi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998), s.14.

³⁹ Nurullah Berk ve Kaya Özsegin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları), s.43.

“Yeni Resim Cemiyeti”nin sanat adına belli bir kaygı ya da hedef etrafında toplanmamışlardır. Eğitimlerini bitirmiş bu sanatçılar, yeni bir sanat anlayışını getirmek şöyle dursun, tutacakları yolu da kararlaştırmamışlardı. Ne var ki, yeni bir hamle yaparak, o güne kadar önem taşıyan Galatasaray sergilerine bir şeyler katmak istiyorlardı. Ancak, varlığını sürdüremeyen Türk resminin bu ilk genç topluluğu bakanlığın açtığı bir Avrupa yarışmasını kazanarak Paris’e gitmiştir.

3.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği olmakla birlikte, aynı zamanda da Türk resim sanatının tarihsel süreci boyunca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nden sonra kurulan derneklerin ikincisidir. 1929 yılında kurulan birliğin üyelerini Refik Epikman, Nurullah Berk, Mahmut Cüda, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Hale Asaf, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Muhittin Sebati gibi sanatçılar oluşturmuştur. Bireysel sanat anlayışlarını özgür şekilde uygulayan, modern sanat akımlarını tanıtarak yayma çabasında olan grubun asıl amaçları; Türk resmine önemli katkılarda bulunarak, önemli ve kalıcı yapıtlar ortaya koymaktır.

“Grup, üyelerinin üslup ve kişilik birlikteliği göstermemesine rağmen çağdaş resmin kökleşmesi yönünde çok olumlu bir hareket olmuştur. Ancak, yine de genel bir üslup birliği sayılmasa da bir kısım grup üyeleri, en azından bir süre konstrüktivist kaygılardan hareketle bir üsluplaşmayı ve geometrikleşmeyi yansıtan teknik anlatım yolunu izlemişlerdir.”⁴⁰

Bu anlayış doğrultusunda birleşen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, ilk sergisini 1928 yılında Ankara Etnografya Müzesi’nde açmıştır. Dördüncü sergisini de 1931 yılında açan birlik, daha sonra ülkenin pek çok yerinde de sergiler açmaya devam etmiştir. Bir süre sonra grubun üyelerinden bazılarının D grubu’na geçmesi, bütün kurulan bu birliklerin varlıklarını ayrı ayrı sürdürmelerini sağlamıştır.

⁴⁰ Seyfi Başkan, **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991), s.2.

3.3. D Grubu

D grubu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra çağdaş Türk resim sanatı tarihinde kurulmuş olan dördüncü sanat grubu olma özelliğini taşır. *“1933 Eylülü'nde beş ressam ve bir heykeltıraş; altı sanatçının; Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları bir sanatçı topluluğu olan D Grubu, modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliğidir.”*⁴¹

Nurullah Berk'in önerisiyle grup, Latin alfabesinin dördüncü harfini işaret eden “D Grubu” adını almıştır. Bu grup sanatçıları, sanatsal açıdan empresyonist eğilimleri reddederek daha çok kübist ve soyut eğilimli çalışmalar yapmışlardır. *“Amaçları; akademizmi reddetmek, modern sanat akımlarını özgürce araştırmak, izledikleri sanat akımlarını Türkiye’de tanıtmak ve toplumu belli bir sanat anlayışı düzeyine yükseltmek, modern anlayışta klasikleşerek resim ve heykel sanatlarının gelişmesine temel oluşturmaktır.”*⁴²

İlk sergilerini 1933'te Beyoğlu'nun Narmanlı hanının altındaki Mimoza adlı şapka mağazasında açan D Grubu' na, daha sonra 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1935 yılında Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı katılmış. 1941 yılında ise; Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnissa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman katılmış ve böylece grubun sayısı 17'ye çıkmış ve grup, 15 sergi açarak sanatsal faaliyetlerini sürdürmüştür.

Grup üyelerinden öğrenimleri için Fransa'ya ve Almanya'ya gidenler, Cezanne ve Picasso'yu örnek alarak kübist anlayışı benimsemişlerdir. Ancak bu anlayış, analitik çözümlemeye yönelik değil, optik görüntünün yalınlaştırılması yönteminden oluşmuştur.

⁴¹ Zeynep Yasa Yaman, **D Grubu** (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002), s.7.

⁴² Gönül Gültekin, **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı** (Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992), s.15.

“D Grubu”, kendilerine özgü belirli bir anlayış doğrultusunda eserler vermemişlerdir. *“Bu grup, böyle bir iddiada olmadığı gibi, yalnız Batı’daki kübist, fov ve hatta dışavurumcu denebilecek anlayışların dışındaki yeniliklere de kapılarını kapamamışlardır. Onlar, yalnız bizdeki ölü izlenimciliğe karşı olmuşlardır.”*⁴³

Grubun ve Türkiye’deki kübist anlayışın önemli temsilcilerinden Nurullah Berk, yapıtlarında genelde Türk yazma sanatı motiflerini kullanarak geometrik bir düzen oluşturma çabasına girmiştir. Cemal Tollu, bu kübist anlayışı renk, form ve çizgi olarak birleştirmiştir. Sabri Berkel, natürlarda biçim bozma yolunu tercih ederek Cezanne etkisi yaratan eserler orta koymuştur. Turgut Zaim, Yörük çadırlarını konu alan minyatür anlayışında iki boyutlu resimler üretmiştir. Salih Urallı, Sentetik Kübizm anlayışlı çalışmalar yapmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu Fovist ve Dışavurumcu tarzda, Zeki Faik İzer Dışavurumcu, Elif Naci ve Fahrünnissa Zeid Gerçekçi, Arif Kaptan İzlenimci, Abidin Dino ise halk sanatı ve batılılaşma dönemi sanatı ağırlıklı çalışmalarla çağdaş yorumlarda bulunarak Türk resmine aynı tarihler içinde akım olarak çeşitlilik kazandırmışlardır (Resim 11-12).



Resim 11: Nurullah Berk, “Nargile İçen Adam”, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

<http://www.turkresmi.com/klasorler/dgurubu/index.htm>

⁴³ Adnan Turanî, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı** (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), s.11.



Resim 12: Cemal Tollu, “ Ana Toprak”, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

<http://www.turkresmi.com/klasorler/dgurubu/index.htm>

3.4. Yeniler Grubu (Liman Ressamları)

1940 yılında Türk resminde başlayan soyutlamacı ve dışavurumcu etkilerin yoğunluk kazanmasıyla birlikte, D grubu’nun Türk resmine hiç katkıda bulunmadığını, sadece batı’nın tekniklerini aktardığını ve toplumun sorunlarına eğilmediğini düşünen yeni bir grup kurulmuştur. Bu da Yeniler Grubu’dur. Başta Nuri İyem olmak üzere Selim Turan, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Agop Arad, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener ve Avni Arbaş’tan oluşan grubun sanat anlayışı; toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenen ve onların keder ve sevinçlerini de yansıtan bir çalışma olarak görülmektedir. “*Resim dili açısından zamanın sanat akımlarına bağlı kalarak, Türk resmine konusal düzeyde bir yenilik getiren Yeniler Grubu, yerel konuları seçip ülke gerçeklerini yansıtmaya çalıştıkları resimlerle Türk’e özgü bir sanat yaratmak istemişlerdir.*”⁴⁴ (Resim 13-14)

⁴⁴ Buğra, a.g.e.,s.225.



Resim 13: Nuri İyem, “Köylü Kadın”, tuval üzerine yağlıboya

<http://images.google.com.tr/images?um=1&hl=tr&q=nuri+iyem>



Resim 14: Selim Turan, “Sarıkız Efsanesi”, tuval üzerine yağlıboya

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org>

Türk resminde toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan grupların ilki ve en önemlisi olan Yeniler grubu, sanatsal kaygılardan uzak bir sanat anlayışını benimsemiştir.

“Daha önceki gruplaşmaların amacı, halka resim sanatını tanıtmak, halkı resim görmeye alıştırmaktır. Yeniler Grubu ise; bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908), Türk Ressamlar Cemiyeti (1921), Güzel Sanatlar Birliği (1929), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) ve D Grubu (1933) dâhil Yeniler’e gelinceye kadar, sanatçıları hep doğanın ve insanın görüntüsü ilgilendirmiştir. Kısaca ressamın insan sorunlarına yabancı kalmıştır. Bu sebeple onların dönemin genç yazarlarıyla aynı doğrultuda toplumsal gerçekçi bir sanat yaratmaları Türk resminde yeni bir aşamaya işaret eder.”⁴⁵

3.5. Onlar Grubu

“Yeniler Grubu”nun etkisiyle geleneksel halk kültürü kaynaklarından esinlenen Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk resmine önemli katkılar sağlamıştır. *“Bedri Rahmi Eyüboğlu, Batı resminin çağdaş eğilimlerine açık bir sanatçı olmakla birlikte, çalışmalarında halk kültür öğesini daima kullanmış, Batı ve Doğu sanatlarının sentezine açık bir tutum izlemiştir.”⁴⁶*

Renksel doyumun fazlasıyla yoğun olduğu eserlerinde geleneksel halk sanatı öğelerinden de yararlanarak bunları atölyesindeki öğrencilerine aşlayan Eyüboğlu, onları bu konuda yönlendirmiş ve aynı zamanda da geleneksel halk sanatıyla ilgili bilgi sahibi olmalarını sağlamıştır. *“Öğrencileri tarafından çok sevilen ve sayılan Bedri Rahmi, bu sayede halk sanatının yeniden ve özgün yorumlarla araştırılmasını hedef alan çalışmalarının öğrencileri tarafından da sevilip benimsenmesine önderlik edecektir.”⁴⁷* Altı yıllık öğrenimlerini tamamlayan Eyüboğlu’nun öğrencileri arasından on kişi, hocalarının öğrettiklerinin ışığında ve batı-doğu sentezi görüşü doğrultusunda çalışmak adına “Onlar Grubu’nu” kurmuşlardır (1946). Orhan Peker, Turan Erol, Leyla Gamsız, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Neşet Günel gibi Türk

⁴⁵ Funda Berksoy, *20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik* (İstanbul: Bakışlar Matbaacılık, 1998), s.116.

⁴⁶ Gültekin, *a.g.e.*, s.16.

⁴⁷ Kıymet Giray, “Türk Resim Sanatında Eleştiri,” *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı no 14, (Güz 2003), s.25.

resminin tanınmış pek çok sanatçısının yer aldığı grup, diğer kurulan gruplar gibi Türk resmine yeni bir heyecan ve renk getirmiştir. Grubun amacı; Doğu-Batı sentezini Türk resmine yansıtmak ve yeni mezun öğrencilere sanat ortamında kendilerini var etme şansı yaratmaktır. Gruptaki sanatçıların ortak özelliği ise; çalışmalarını yaparken halk sanatından esinlenmeleri ve teknik olarak da renkçi ve lekeci bir üslubu benimsemeleridir. “Grup üyelerinden Nedim Günsür ve Neşet Günal naif öğelerin de sezildiği dışavurumcu üslupları ile toplumsal çelişkileri resimlemişler, yine gruptan Orhan Peker ve Turan Erol da o yıllarda yeni denemeleri ile dikkat çekmişlerdir.”⁴⁸ (Resim 15-16)



Resim 15: Nedim Günsür, “Köylü Ailesi”, tuval üzerine yağlıboya

<http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati>

1954 yılından sonra ise; düzenli olarak sergi açamayan grup daha fazla varlığını sürdüremeyerek dağılmıştır.

⁴⁸ Başkan, 1991, a.g.e.,s.2.



Resim 16: Turan Erol, “Ağaç”, tuval üzerine yağlıboya

<http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati>

3.6. Yeni Dal Grubu (1959)

İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu’nun oluşturduğu grup, 1959 yılında D grubuna tepki olarak kurulmuştur. “Yeniler”in toplumsal ya da toplumcu gerçekçi anlayışının bir devamı niteliği taşımaktadır.⁴⁹

1961 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi’nde açtıkları sergide sergilenen grup üyelerinin resimleri, dönem için sakıncalı görülmüş ve resimlerde suç öğeleri bulunduğu için sanatçılar tutuklanarak kendilerini savunma durumunda kalmışlardır. Daha sonra ise; dönemin sıkıyönetim mahkemesince verilen kararla sanatçılar serbest bırakılmıştır. “Grup üyelerinden Avni Mehmetoğlu, savunmasında bu ülkenin çocukları olarak, bu ülkenin gerçekleri üzerine eğildiklerini ve bu yurdun sevinçlerini, dertlerini “sanatkârane bir şekilde” paylaştıklarını belirtiyordu.”⁵⁰

Grup, 1963 yılından sonra dağılmış ancak grup üyelerinden İbrahim Balaban daha sonra da naif resim anlayışı ile resim çalışmalarına devam etmiştir (Resim 17).

⁴⁹ Günsel Renda, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi** (İstanbul: Tıglat Yayınları, 1982), s.75.

⁵⁰ Aynı, s.75.



Resim 17: İbrahim Balaban, “Buradakiler”, tuval üzerine yağlıboya

<http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati>

3.7. Siyah Kalem Grubu (1961)

1961 yılında sekiz ressamın bir araya gelerek kurduğu grubun isim babası grup üyelerinden Cemal Bingöl’e aittir. “Siyah Kalem” adını seçmesindeki amaç, tamamen Türk resmine olan saygıdan kaynaklanmaktadır. Onlar grubu ve Yeni Dal grubu gibi Siyah Kalem grubu da batıya olan yakınlığa karşı bir tepki olarak kurulmuş ve Türk resminin artık taklit anlayışından kurtulması gerektiğini savunmuşlardır. *“Bir grup adı olarak “Siyah Kalem”, geleneksel Türk resim üslupları açısından ilginç bir yaklaşımdır.”*⁵¹

İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tugaç’ın oluşturduğu grup, resimlerini Avusturyalı ressam olan Franz Luby’ye göstermiş ve olumlu yanıt aldıktan sonra da bir sergi açma kararı almışlardır. 1961 yılında Viyana ve Klagenfurt’ta gerçekleşen sergi basından olumlu eleştiriler almıştır (Resim 18-19).

1965 yılında Ankara’da toplu bir sergi daha açan Siyah Kalem Grubu, sergiyi oluşturan üyelerin resimsel anlamda bir bağ oluşturmamaları ve birbirleriyle ilgilerinin olmayışı gibi sebeplerden dolayı kısa zamanda dağılmıştır.

⁵¹ Renda, 1982, a.g.e., s.16.



Resim 18: İsmail Altınok, "Burdur'da Bir Sokak", tuval üzerine yağlıboya

<http://www.gorselsanatlar.org/cumhuriyet-donemi-sanati/siyah-kalem-grubu/>



Resim 19: İhsan Cemal Karaburçak, "Marmara'dan", tuval üzerine yağlıboya

<http://www.gorselsanatlar.org/cumhuriyet-donemi-sanati/siyah-kalem-grubu/>

Cumhuriyet sonrası dönemde toplumsal ve kültürel alanda yaşanan bir takım gelişmeler ve yenilikler sonucunda sanatın kısırdanmaya başlaması ve sanatçıların da sanatı yaygınlaştırma çabaları bu tür örgütlerin kurulmasını sağlamıştır. Sanatçılar arasında belli bir dayanışmayı sağlayan, düşünce alışverişine olanak veren bu tür örgütler daha ileride belli akımların savunucusu olarak da ortaya çıkmıştır.

4. 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATI

1960'lı yıllar tüm dünya için İkinci Dünya Savaşı sonucunda kazanılan başarıların getirmiş olduğu bir rahatlama dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönemde Cumhuriyetin kazanımları hem kültürümüzü hem de sanatımızı olumlu yönde etkilemiş ve Türkiye adına çok önemli bir değişim dönemi başlamıştır.

Edebiyat alanında son derece önemli gelişmelere tanık olunan 1960-70'li yıllar, aynı zamanda sanat alanında da etkinliğini göstermiştir. Askeri darbenin vermiş olduğu yaşanmışlıklar beraberinde sanatçıların da toplum gerçeklerini anlatan resimler üretmelerine sebep olmuştur.

Bu dönem, plastik sanatlar için yeni değişimlerin kazanıldığı yıllardır. Örneğin; 1960'ların başlarında resim sanatında daha çok toplumsal gelişmelerin vurgulandığı ve daha çok insanı konu alan resimlerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Topluma ve insana yönelen ilgi, figüratif resimde biçim-içerik birlikteliğinin çözümünü gündeme getirmiştir. *“Akademide, geleneksel figüratif resme ve biçimsel soyut araştırmalara karşı tavır alan bir grup öğrenci ve genç sanatçı, 1964'ten sonra “Yeni Figürasyon” eğilimi çevresinde özgür arayışlara yönelmişlerdir.”*⁵²

Bu eğilime 1960'ların başında Cihat Burak, toplumsal ve fantastik içerikli yapıtlarıyla (Resim 20), Burhan Uygur, toplumsal ve ruhsal yaşantıları ele aldığı fantastik çalışmalarıyla (Resim 21), Oktay Anılanmert ise fantastik figür yorumlarıyla katılmıştır. 1968' den sonra Ergin İnan, psikolojik kökenli portreleriyle (Resim 22), 1971'den sonra Balkan Naci İslimyeli, masal dünyasını resmettiği çizgisel anlatımlı fantastik resimlerinin ardından akademiye tepki olarak yapmış olduğu simgesel yapıdaki figüratif yorumlarıyla katılmıştır.

⁵² <http://istanbul.kulturturizm.gov.tr>



Resim 20: Cihat Burak, "Ozanın Ölümü", tuval üzerine yağlıboya, 100x200 cm, özel koleksiyon

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://turkresmi.com>



Resim 21: Burhan Uygur, "Hayal Köşkün Sakinleri", tuval üzerine yağlıboya

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://i10.servimg.com>



Resim 22: Ergin İnan, “99 Günlük ve 9 Grotesk Kafa Sergisi’nden”, tuval üzerine yağlıboya

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.cekirdeksanat.com/tr>

Yine 1960’lı yıllarda kırsal kesimin yaşamını ve dramını konu alan resimler yapılmış ve Türk resminde “toplumsal gerçekçilik” adı altında yeni bir eğilim ortaya çıkmıştır. 1970 yılına doğru bu eğilim farklı bir söylem kazanmış ve gündemi oluşturan olayları resim sanatına konu olmaya başlamıştır. Neşet Günal (Resim 23), Nedim Günsür, Neşe Erdok (Resim 24), Seyit Bozdoğan, İbrahim Balaban (Resim 25), Haşmet Akal’ın resimleri bu konular çerçevesinde şekillenmiştir.

“Güenal, Anadolu insanını ve onun güncel yaşam koşullarını, kübist teknikten çizgi ve biçim kurgusuyla, biçim ve özü kendine özgü ve güçlü bir deformasyonla yorumlamış, İbrahim Balaban, tarımsal yaşam içindeki Anadolu insanını aşırı deformasyonla, bazen düşsel öğeleri de katarak kendine özgü bir figür şeması yaratmış,”⁵³ “Neşe Erdok ise; toplumsal yaşamda itilip kakılmış yoksun insanların ruhsal yapılarını öne çıkartarak ve renkten çok biçimi yeğleyerek toplumsal gerçekçi anlatıma yönelmiştir.”⁵⁴

⁵³ <http://www.gorselsanatlar.org>

⁵⁴ <http://istanbul.kulturturizm.gov.tr>



Resim 23: Neşet Günal, “Çocuklar”, tuval üzerine yağlıboya, 1981

<http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://eski.bianet.org>



Resim 24: Neşe Erdok, “Gece Yolculuğu”, tuval üzerine yağlıboya

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://bp1.blogger.com>



Resim 25: İbrahim Balaban, tuval üzerine yağlıboya

<http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.baybul.com>

20.yüzyılın başlarında Avrupa’da önem kazanan, 1955 yılından sonra da Türk resminde de kendini göstermeye başlayan naif sanat, en etkili dönemini ise; 1960 sonrasında yaşamıştır. Naif sanatçı, hiçbir şekilde eğitim almamış olan ve saf duygularla içgüdüsel olarak resim yapma eyleminde bulunan kişidir.

“Naif resim bir akım ya da bir okul değildir. Kendine özgü belirlenmiş kuralları ya da ilkeleri de yoktur. Her sanatçının eserleri kendince özellikler içindedir ve her sanatçı, resimsel ifadesini, kendi yetenekleri, duyarlılığı ve disiplinleri ile kendisi oluşturur. Bu eserlere yaklaşırken de her sanat eserini kendi koşulları ve mantıkları içinde ele almak gerekir.”⁵⁵

Türk resminde naif eserler veren sanatçılarımız arasında çocuksu anlatımı, ince işçiliği ve kendine özgü renk anlayışıyla köylü ressam olarak tanınan Hüseyin Yüce’nin yapıtları yer almaktadır (Resim 26). Bunun yanı sıra, imgesel düşüncelerini çocuksu anlayışta resmeden Fahir Aksoy, minyatüre benzer çalışmalarıyla Oya Katoğlu (Resim 27) bu anlayışta eser veren sanatçılarımızdandır.

⁵⁵<http://sanattarihi.sa.funpic.de>



Resim 26: Hüseyin Yüce, "Ağaçlar", duralit üzerine yağlıboya, 49x70 cm, özel koleksiyon

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://turkresmi.com>



Resim 27: Oya Katoğlu, "Karpuz Sergisi", tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm, özel koleksiyon

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://turkresmi.com>

1970' li yıllar düşüncenin önem kazandığı ve bununla birlikte yeni fikirlerin ve yeni arayışların ortaya çıktığı bir dönemdir. Sanatta, akla ve düşünceye yoğunlaşan sanatçılar, gerçeküstü dünyanın kendilerine göre düşsel imgelerini geliştirmeye, sorgulayarak ve akıl yoluyla estetiği yakalamaya çalışmışlardır. Türk resminde sürrealist anlayış, ilk kez Mehmet Siyah kalem'den sonra 1955 yılında Yüksel Arslan ve

Nuri Abaç'ın çalışmalarıyla kendini göstermeye başlamıştır. Daha sonra 1960 yıllarında Arslan Gündeş ve 1970'ten sonra da Mehmet Aydoğdu sürrealist resimler yapmışlardır. Yüksel Arslan, Avrupa'daki srrealistlere hayranlık duyup, onlardan esinlenirken, aynı zamanda halk sanatını da incelemiştir (Resim 28). Nuri Abaç ise; birbiriyle ilgisiz nesneleri kullanmayı tercih etmiş ve bu nesnelerde aşırı deformasyona gitmiştir (Resim 29).



Resim 28: Yüksel Arslan, tuval üzerine yağlıboya

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://assets0.artslant.com>



Resim 29: Nuri Abaç, ‘ay Bahçesi’, tuval üzerine yağlıboya, 50x50 cm

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://assets0.artslant.com>

1970' lerdeki bir başka sanat anlayışı ise; Pop Art akımıdır. Bu anlayış, 1960' lı yıllarda Batıda etkili bir akım olarak etkinliğini sürdürürken, 1967 yılından itibaren de Türkiye'de vermeye başladığı örnekleriyle figüratif resme çağdaş bir yorum kazandırmıştır. Bu akımın Türkiye'deki temsilcilerinden Özdemir Altan, endüstri ürünlerini ve figürleri bir araya getirdiği pek çok çalışma yapmıştır (Resim 30). Altan, çeşitli fotoğrafları baskı tekniğiyle birlikte kullanarak yapıtlarına aktarmıştır. *“Rastgele bulunduğu her türlü endüstri ürünü nesneyi, değişik düşünce ve estetik yaklaşımların çeşitli teknik ve yöntemlerin birlikteliğinde 1980 sonlarına kadar gerçekleştirdiği panolarla farklı yapı ve düşüncenin sanatı oluşturabileceğini vurgulamıştır.”*⁵⁶ Pop Sanat eğilimli bir başka sanatçı olan Altan Gürman ise; montajlarında gerçek nesneleri parçalayarak onları sanat nesnesi haline dönüştürmüştür (Resim 31). 1974 yılından sonra Pop Sanata eğilen Zekai Ormancı da, genellikle endüstri nesnesi olarak kumaşı kullanmıştır. Organik bir form oluşturan drapenin, insan vücudu üzerindeki etkilerini zaman zaman kullandığı mekanik dokuların zıtlığından yararlanmıştır (Resim 32).



Resim 30: Özdemir Altan, “Kolaj ve Üç Boyutlular”, karışık teknik, 210x300 cm

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org>

⁵⁶ <http://www.kultur.gov.tr>



Resim 31: Altan Gürman, “Montaj 4”, tahta üstüne selülozik boya ve dikenli tel, 123x140 cm, 1967

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.turkishpainting>



Resim 32: Zekai Ormanlı, “kompozisyon”, tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.minesanat.com/>

1971 yılından sonra Türk resminde yoğunlaşan “Art Brüt” eğilimi varlık göstermeye başlamıştır. “Art Brüt” ün diğer bir ismi de Matterizm’dir. Kaba sanat anlamına gelen bu sanat anlayışında, Süleyman Velioğlu ve Tangül Akakıncı tarafından kurulan “Akatünvel Sanat Topluluğu” adı altında, oluşturdukları eserlerinde insan varlığı kavramının önemini değerlendirmişlerdir (Resim 33- 34). Bu sanatçılar hiçbir şekilde kendilerinin başka bir akımla ilintili olmadıklarını kabul etmişlerdir. Bu

sanatçılar, çalışmalarında taş, duvar gibi malzemelerin dokularından yararlanarak, nötr renklerin kullanımıyla saf ve heykelsi figür soyutlamaları yapmışlardır.



Resim 33: Süleyman Velioglu

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.duvarpaper.com>



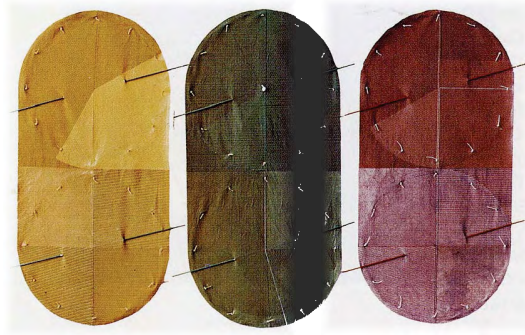
Resim 34: Tangül Akakıncı

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.ekav.org>

Türk resim sanatı, 1977 yılıyla birlikte yavaş yavaş düşüncüyü ön plana çıkaran kavramsal sanat anlayışına doğru kaymaya başlamış ve bu anlayış doğrultusunda yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır.

“Türkiye’de 1977’de Güzel Sanatlar Akademisi’nin düzenlediği ‘2000 Yılına Doğru Sanatlar Olgusu’ adlı sempozyum içinde yer alan çeşitli sergilerden, gençler için açılan yarışmalı sergiler ‘Yeni Eğilimler’ adını almış ve Kavramsal Sanat uygulamaları ilk kez bir grup sanatçının yapıtlarıyla uygulamaya konmuştur.”⁵⁷

Kavramsal yapıtlar veren sanatçıların başında Şükrü Aysan ve Serhat Kiraz gelmektedir (Resim 35-36). “1978’de Güzel Sanatlar Akademisi’nde ilk topluluk sergisini açan grup üyeleri, çalışmalarında çözümsel (analitik) Minimalist ve Kavramsal yaklaşımlar göstermişlerdir.”⁵⁸



Resim 35: Şükrü Aysan, “Ubi Et Orbi”, karışık gereç ve teknik, 146x90 cm(3 parça), 1985-86, günümüz sanatçıları 7. İstanbul Sergisi

www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/3709.htm



Resim 36: Serhat Kiraz “İsimsiz”, granit, cam, çelik, 300x300x280 cm, 1997, Mecidiyeköy Pamukbank Önü

www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?serg...

⁵⁷ Gültekin, a.g.e., s.24.

⁵⁸ Aynı, s.24.

1980 yılında Türk resminde karşılaştığımız bir başka sanat eğilimi ise; yeni dışavurumculuktur. 1960'lı yılların Türk resmine sağladığı katkılar ve 1970'lerdeki çözümleyici yaklaşımlar, üslupların çeşitlenmesine ve böylelikle de Yeni Dışavurumcu sanat anlayışının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçılar, daha çok kendi özgürlüklerini, kişiliklerinin dışavurumcu niteliklerini, hızlı fırça vuruşları, canlı renk kullanımı, çarpıcı açık-koyu leke anlayışı ve biçimlerde yarattıkları deformasyonlarla anlatım diline dönüştürmüşler, bu da resim diline yeni bir dinamizm kazandırmıştır. Mehmet Güleriyüz, Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Şenol Yoroğlu gibi sanatçılar gerek resimlerinde kullandıkları teknik anlayışlarıyla, gerek figür soyutlamalarıyla, gerekse renk anlayışlarıyla bu alanda çok sayıda eser üretmişlerdir (Resim 37- 38).



Resim 37: Mehmet Güleriyüz, "Bu Yöne", tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm

<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=77&lang=TR&bhcp=1>



Resim 38: Mustafa Ata, tuval üzerine karışık teknik, 97x130 cm

<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=77&lang=TR&bhcp=1>

Bütün bu bahsetmiş olduğumuz Türk resmi içinde yaşanan gelişmeler, değişimler ve yeniliklerin yanı sıra; 1960 yılından sonra hem Dışavurumcu hem de İzlenimci eğilimleri yapıtlarında yansıtan Nüzhet İslimyeli, İzlenimci anlayışı benimseyen Numan Pura, Saim Karna ve Kübist eğilimlerle birlikte yapıtlarında Dışavurumcu etkilerinde görüldüğü Mazhar Aykut, Münip Özben, Dışavurumcu anlayışta Duran Karaca, Cavit Atmaca, Adnan Varınca, 1970 sonrası lekeci anlayışla çalışan Sabri Akça, Necdet Kalay, Hasan Pekmezci, Oya Kınıklı, Habip Aydoğdu, doğa soyutlamalarıyla Veysel Günay, 1980’lerde ise; Hüsamettin Koçan vb. sanatçılarla, soyut ve soyutlama sentezinde Şadan Bezeyiş, Zahit Büyükişleyen ve Hayati Misman gibi sanatçıları da sayabiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAFIN RESİM SANATINA GİRİŞİ

1. FOTOĞRAFIN İCADI VE GELİŞİM SÜRECİ

Fotoğrafın icadı, endüstrileşme sonucunda teknolojiye ve sosyal yaşamda yaşanan gelişmelerle birlikte insanoğlunun gereksinimlerinin artmasına paralel olarak var olan görünümünün sabitleme ihtiyacından doğmuştur. “*Fotoğrafın icadının 1839’da kurumsal olarak Paris’te bir toplantıyla sunulmasından çok önce dünyadaki şeylerin aynen, olduğu gibi ve perspektifte bir çarpıtma olmaksızın ortaya konulması, temsil edilmesi temel bir uğraştı ve fotoğrafın icadının teknik zeminini de yaratmış oldu.*”⁵⁹

19.yy.ın başlarına doğru hızla artan gereksinimleri karşılamak adına, her şeyi çok sayıda üretmenin gerekliliği ve taleplerin fazlalığı fotoğrafın hızlı bir şekilde gelişmesine sebep olmuştur.

8.yüzyılda Cebir İbni Hayyam’ın gümüş nitratin ve gümüş tuzlarının güneş ışığı altında karardığını bulması ve Leonardo Da Vinci’nin karanlık odada ufak bir delikten elde edilen görüntüyü keşfi, fotoğrafçılık tarihinde atılan ilk önemli adımlar olarak bilinmektedir.

Fotoğraf makinesinin temelini oluşturan Camera Obscure (karanlık kutu), Rönesans sanatçıları tarafından yüzyıllar öncesinde kullanılmaya başlanmış, ancak karanlık kutunun keşfine kadar geçen sürede ressamların nesnel gerçekliği oluşturma yönündeki çabalarında bir takım optik yanlışlıklar yapılmıştır. Sanatçılar, çoğu zaman görünenden çok bilineni tekrar etme yoluna gitmişler, ancak bunun da kısa sürede yanlış

⁵⁹ Koray Değirmenci, “Fotografik İmajın Olası Bir Ontolojisi Üzerine” **Fotoğraf Dergisi**, Sayı no 74, (Eylül 2007), s.95.

olduğu görüşünde birleşerek yeni çözüm yolları aramaya ve yeni teknikler denemeye çalışmışlardır. Bu çabaların sonucunda da Camera Obscure bulunmuştur (Resim39). *“Böylelikle gün ışığının girdiği ufak bir delik aracılığıyla karanlık kutunun öteki ucunda objenin ters çevrilmiş görüntüsü elde edilmiştir.”*⁶⁰

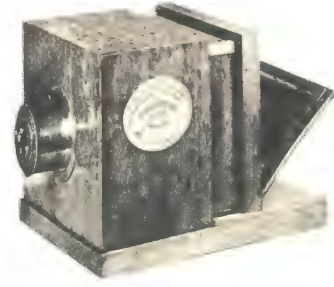
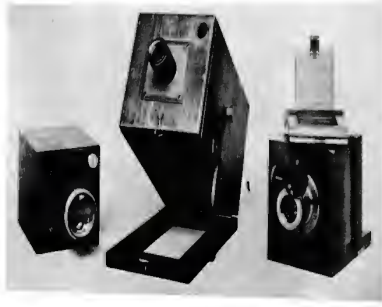


Resim 39: Camera Obscure (Karanlık Kutu)

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.cvc.sunysb.edu/>

Camera Obscure'nin bulunuşu, fotoğraf makinesinin icadına yol açmış, karanlık kutunun bir tarafına mercek diğer tarafına da buzlu cam konularak görüntünün kutu dışında da görülebilir hale gelmesi sağlanmıştır. Daha sonraki yıllarda karanlık kutunun daha çok gelişebilmesi adına çalışmalar yapılmıştır. 16.yüzyıl başlarında İtalyan Fizikçi Della Porta Giovanni, ışığın geçtiği deliğe ince kenarlı mercek koyarak daha net ve aydınlık bir görüntü elde etmiş, 17.yüzyılda ise; elde edilen Camera Obscure'lerle manzara ve mimari ağırlıkta çalışan ressamlar, karanlık kutuların arkalarına yerleştirdikleri şeffaf kâğıtların üzerlerine düzgün perspektifli resim çalışmaları yapmışlardır. Aynı zamanda bu kutular taşınabilir özelliğinden dolayı ressamlara da büyük kolaylıklar sağlamıştır (Resim 40).

⁶⁰ R.Gerson, **Her Yönüyle Fotoğraf Tekniği** (İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1993), s.7.



Resim 40: Taşınabilir Camera Obscure örnekleri

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.richardwoodfield.org.uk>

17.yüzyıl ressamlarından camera obscura'nın etkilerini yapıtlarında en çok gördüğümüz sanatçı Jan Vermeer'dir.

“Optik perspektif, ön ve arka plan arkasında optik kaynaklı yaklaştırma fluluklar, ışığın tek bir noktadan dağılışı, nesnelerin izdüşümü olan gölgelerin bu kadar başarılı ve gerçeğe uygun bir biçimde gerçekleştirilmiş olması Jan Vermeer'in camera obscura kullanımının açık bir kanıtıdır”

⁶¹ (Resim 41).



Resim 41: Jan Vermeer, “Müzik Dersi”, tuval üzerine yağlıboya, 1662–65

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org>

19.yüzyıl başlarına gelindiğinde de, Thomas Wedgwood, kâğıdı gümüş nitrat çözeltisine batırarak negatifler elde etmeyi başarmıştır.

⁶¹ Nehir Çetin, “20.Yüzyılda Fotoğraf-Resim Sanatı İlişkisi.” (Yayınlanmamış Y.L. Tezi, M.S.Ü. S.B.E.,2006), s.10.

2. FOTOĞRAFIN GELİŞİMİNDE ETKİLİ OLAN SANATÇILAR

Fotoğrafçılık adına yaşanan bütün bu gelişmelerin yanı sıra fotoğrafın gelişiminde etkin rol oynayan bir başka etmen de kuşkusuz bu alanda çalışmalar yapan sanatçılardır. Bu sanatçılar arasında Joseph Niepce (1765-1833), Louis Jacques Mande Daquerre (1787-1851), Henry Fox Talbot (1800 - 1877), Frederick Scott Archer (1813-1857) ve Richard Leach Maddox'u (1816-1902) sayabiliriz.

2.1. Joseph Niepce (1765-1833)

Fotoğrafçılık adına asıl ve en önemli gelişme Joseph Niepce ile atılmıştır. *“Görüntüleri saptama yolunda önemli başarılar sağlayan Niepce, modern anlamda ilk doğa resmi çekebilen kişi olarak kabul edilir”*⁶² (Resim 42).



Resim 42: Joseph Nicéphore Niepce (1765–1833)

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://atelier-photographique.fr>

1826 yılında, yüzey üzerinde ilk görüntüyü elde etmeyi başaran Niepce, “Juda Bitüm” adı verilen bir tür asfaltı kurşun kalay karışımı bir plakanın üzerine sürüp bunu evinin duvarına asmış, daha sonra ise; evinin duvarına bir delik açarak dışardan görünen manzarayı bu plaka üzerine yerleştirmeye çalışmıştır. *“21x16.5 cm boyutlarındaki*

⁶² Can Deniz, **Siyah-Beyaz Renkli Fotoğraf Tekniği** (İstanbul: Penguen Yayınevi, 1977), s.8.

‘Pencereden Görünüş’ adlı bu fotoğraf sekiz saat boyunca ışıklandırılarak elde edilmiştir.”⁶³ Niepce’nin bu buluşuna güneş ile saptama anlamına gelen ‘Heliografi’ adı verilmiştir. Aynı zamanda bu buluşu sayesinde “fotoğrafçılığın babası” ünvanına sahip olan Niepce, bu buluşuyla dünyanın ilk fotoğrafını çekerek fotoğrafçılığın yolunu açmıştır (Resim 43).



Resim 43: Nicephore Niepce tarafından çekilen dünyanın ilk fotoğrafı, “Pencereden Görünüş”, 1826

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/>

2.2. Louis Jacques Mande Daquerre (1787-1851)

Niepce’nin çalışmalarını sürdürdüğü o dönemde bir başka manzara ressamı olan Daquerre de, Niepce’nin tersine daha çok ışığın anında etkimesiyle görüntüyü saptama denemeleri üzerine çalışmış ve “Daquerrotype” adı verilen fotoğraf makinesini icat etmiştir (Resim 44).

*“Öncelikle ışığa, hassas bir maddeyi; gümüş iyodürü de bakır bir levha üzerine sürmüş, daha sonra ise karanlık kutuyu kullanarak pozlama yapmış, civa buharında gerçekleştirdiği banyo işleminden sonraysa, sodyum hiposülfid kullanarak tespit işlemini gerçekleştirmiştir. Bu işlem görüntünün sürekli biçimde elde edilmesinde bir devrimdir.”*⁶⁴

⁶³ Metin Asiltürk, “Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları.” (Yayınlanmamış Y.L. Tezi, Çukurova Üniv. S.B.E.,2006), s.4.

⁶⁴ Ertuğrul Algan, “**Fotoğraf Okuma**” Görüntü Çözümlemesine Giriş (Eskişehir:1.Baskı, 1999), s.6.



Resim 44: Louis Jacques Mande Daquerre (1787–1851) ve Daquerrotype

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.spartacus.schoolnet>.

Fotoğrafın icadında rol alan bir başka isim Daquerre, aynı zamanda Paris operasında çalışan bir dekoratör ressamdır. 1837 yılında çalışmaları son şeklini almış ve uzun süre üzerinde çalışmış olduğu karanlık oda çalışmalarından sonra gerçeğe yakın sonuçlarıyla büyük başarılar elde etmiştir. “*Daquerre’in fotoğrafları, doğru ıııkta bakıldığında açık gri bir renkle görünürlük kazanan, karanlık odada pozlandırılmış gümüş iyodürlü baskılardır.*”⁶⁵ Daquerre, aynı zamanda Daquerrotype’ı bulduktan sonra elde ettiğı buluşlarını kendi resimlerinde malzeme olarak ta kullanmıştır. “*Bunlardan biri, stüdyosunda hazırladığı 1837 tarihli ‘Interior d’un Cabinet Curiosite’ adlı çalışmadır. Bu çalışmasında Niepce’nin çalışmalarına göre oldukça berrak bir görüntü ve detay elde ettiğı görölmektedir*”⁶⁶ (Resim 45).

⁶⁵ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi** (İstanbul: YGS Yayınları, 2001), s.9.

⁶⁶ Mavi Çakmakçı, “Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik.” (Yayınlanmamış Y.L. Tezi, A.Ü. S.B.E.,2007), s.14.



Resim 45: Daquerre, “Interieur d’un Cabinet Curiosite”, 1837

http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://thedaglab.com/site_images/

Yine fotoğraf tarihinde bir başka ilk olan ve insan görüntüsünün yer aldığı ‘Boulevard du Temple Paris’ adlı çalışma da daquerrotype tekniğiyle çekilmiş ve Daquerre’e ait bir çalışmadır (Resim 46).



Resim 46: Daquerre, “Boulevard du Temple Paris, Paris Bulvarı’ndan Görünüm”

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.marcin.velnet.org.uk/im>

2.3. Henry Fox Talbot (1800-1877)

Daquerre ile aynı yıllarda çalışmalarını sürdüren bir başka isim ise; Henry Fox Talbot'tur. *"Fox Talbot, fotoğraf makinesini kesinlikle kişisel olmaması nedeniyle çekici olan yeni bir dil olarak düşünmüştü. Çünkü o, doğal bir görüntüyü, yani yalnızca ışığın aracılığı ile ressamın kaleminin herhangi bir yardımı olmadan yaratılan görüntüyü sapıyordu."*⁶⁷ Talbot, bu çalışmalar için de pek çok yeni teknik denemiş ve edindiği sonuçlarla fotoğraf adına başarılı sonuçlar elde etmiştir. *"İlk başlarda camera obscure'yı çizim yapmak için kullanmış, daha sonra ise; doğadan topladığı yaprak ve çiçeklerin foto gramlarını yapıp bunu 'fotojenik çizim' diye adlandırmıştır."*⁶⁸ Fotojenik çizimlerden sonra, kâğıtları kimyasal bir takım maddelere batırarak net görüntüler elde etmeye çalışan Talbot, bu hassas kâğıtların vermiş olduğu görüntülerin net olmaması ve yavaş yavaş kararmaya başlamasından dolayı başarısız olmuştur ancak başarılı olduğu noktalar da vardır. *"Bazı fotoğraflardaki temel renkler ve tonlamalar kaçınılmaz olarak bozulmuştur ancak baskıların bıraktığı genel etki pek çok orijinalinin tabiatına uygundur."*⁶⁹ Zaman içinde Talbot, fotoğraf kâğıtlarının ışığa karşı duyarlılığını arttırmış ve böylelikle poz süresini de kısaltmayı başarmıştır. *"Önceleri gümüş klorürlü kâğıdın birkaç dakika pozlandırılması gerekirken, bu süre saniye düzeyine inmiş ve ayrıca görüntünün belirmesi için beklemek gerekmeden, kâğıt üstünde gizli kalan görüntü daha sonraki banyo işlemiyle görünür duruma getirilmiştir."*⁷⁰ Talbot bu buluşuna 'kolotip' adını vermiş ve böylelikle çağdaş fotoğrafçılığın da temeli atılmıştır (Resim 47).

Talbot, çalışmalarının bu denli başarılı olmasını doğaya borçludur. Kendisi sık sık doğaya çıkarak gözlemler yapmış, edindiği bilgiler ve denemeler sonucu böyle bir başarıya ulaşmıştır. *"O, icatlarına başladığında denemelerini güneşin sayesinde sabitleyeceğinin mümkün olabileceğini bilmiyordu, doğaya çıktı, kendisini göstermesi için doğaya sordu ve hatta onun, kendi yeteneğinin ürünlerinden çok daha mükemmel*

⁶⁷ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine** (İstanbul: AltıKırkbeş Yayınları, 1993), s.102.

⁶⁸ Yusuf Murat Şen, "Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı." (Sanatta Yeterlilik Tezi, M.S.Ü S.B.E.,2000), s.3.

⁶⁹ Larry J.Schaaf, **Out Of The Shadows: Herschel, Talbot, and The Invention of The Photography** (New Haven Yale Univ. Publication,1992), s.12.

⁷⁰ Ana Britannica, (cilt 12, 1993), s.324.

sonuçlar elde ettiğini gördü.”⁷¹ 1844 yılında ‘The Pencil Of Nature’ (Doğanın Kalemi) adlı kitabında kendi bulduğu yöntemden bahseden Talbot, aynı zamanda İtalya’ya yapmış olduğu bir seyahati sırasında çekmiş olduğu fotoğrafları da bu kitabında yayınlamıştır. “Bu aynı zamanda fotoğrafın girdiği ilk kitaptır.”⁷² Talbot’un bu buluşu, 1846 yılıyla birlikte tamamen Daquerrotype tekniğinin yerini almıştır. “Dolayısıyla Talbot için, bir negatiften çok sayıda pozitif baskı elde etme yöntemini geliştirerek, gerçek anlamda çoğaltılabilir fotoğrafa, dolayısıyla günümüz fotoğraf mantığına ulaşmış olan ilk kişi diyebiliriz.”⁷³



Resim 47: William Henry Fox Talbot, “Articles of China”, Calotype tekniğiyle çekilmiş bir fotoğraf, 18.63x22.7 cm, 1843

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.sfmoma.org/images/art>

Bütün bu çalışmaların sonucunda bulunan ‘daquerrotype’ ve ‘calotype’ teknikleri elbette ki fotoğraf tarihinde yaşanan önemli gelişmelerdir. “Daquerrotype’da kâğıt üstüne fotoğraf elde etmede çok net görüntü vermekle birlikte küçük ve tek kopyada sol-sağ terstir. Calotype ise; negatif ve pozitif çoğaltılabilmekte ama kâğıt elyafı, görüntüyü

⁷¹ Gail Buckland, *Fox Talbot and The Invention of Photography* (Boston: David R. Godine Publication, 1980), s.11.

⁷² Tahir M.Ceylan, *Fotoğraf, Estetik ve Görüntü üzerine Denemeler* (İstanbul: İfsak Yayınları, 1988), s.46.

⁷³ Çakmakçı, *a.g.e.*, s.16.

*dağıtmaktadır.*⁷⁴ Ancak tüm bu gelişmelere rağmen her iki tekniğin yetersizliği araştırmacıları yeni arayışlara yöneltmiştir.

2.4. Frederick Scott Archer (1813-1857)

1851 yılında Daquerrotype'nin netliğinden, Calotype'nin de çoğaltılabilme özellikleri kullanılarak cam üstünde fotoğraf elde etme yöntemi (ıslak levha) bulunmuştur. İngiliz Frederick Scott Archer tarafından bulunan bu yöntemle cam negatiflerden fotoğraf kâğıtlarına baskı yapılabilmiştir. Ancak bu işlem yapılırken ışığa duyarlı kolodyum kurumadan negatifin hemen banyo edilmesi gerektiğinden dolayı, açık havada fotoğraf çekmek isteyen kişinin yanında karanlık odasını da taşıması gerekmiştir (Resim 48).



Resim 48: İngiliz Frederick Scott Archer (1813-1857) ve Archer'in ıslak levha yöntemi kullanılarak ölümünden sonra çekilmiş mezarının fotoğrafı

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.spartacus.schoolnet>.

2.5. Richard Leach Maddox (1816-1902)

Bu çalışmanın ardından yaşanan en büyük gelişme ıslak levha yerine kuru levha kullanılması olmuştur (Resim 49). İngiliz Richard Leach Maddox tarafından gümüş bromürün kullanılmasıyla ıslak levha kullanımındaki güçlükler aşılmış, böylelikle

⁷⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt 1, s.603.

saniyenin 1/25 ile enstantaneler çekilebilmiş ve fotoğrafçılığın etki alanı genişlemiştir. “Islak levha, çok becerikli bir hazırlık devresi gerektirirken, fotoğrafçı beraberinde çok büyük bir makine ve levhalar taşımak zorunda kalıyor bu da çok pahalıya mal oluyordu. Oysa kuru levha metodunun getirdiği kolaylık ve pratiklik büyük çapta imalatın başlamasına neden oldu.”⁷⁵



Resim 49: İngiliz Richard Leach Maddox, (1816–1902) ve kuru levha örneği

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.astro.virginia.edu/~rjp0i/>

Daha sonraki yıllarda fotoğrafa ve objektiflere yönelik çalışmalar devam etmiş, teknikler çoğaldıkça fotoğraflardaki kalite yükselmiş, detaylar fazlalaşmış ve pozlama süreleri de kısalmıştır. Bu gelişmelerle birlikte özellikle Fransa ve İngiltere başta olmak üzere pek çok ülkeye fotoğrafçılar gitmiş, gidilen bu ülkelerde çekilen doğal güzelliklerin ve tarihi yerlerin anlık görüntüleri satışa sunulularak fotoğraf bir meta haline gelmiştir.

Koşullar nedeniyle ancak aydınların ve seçkin kesimin fotoğraf çektirebilmesi zamanla tekniğin gelişmesi ve fiyatların düşmesiyle birlikte, sıradan insanların da fotoğraf çektirebilmesine ve dolayısıyla fotoğrafçıların sayılarında belli bir artışa neden olmuştur. Böylelikle ‘sanatçı fotoğrafçı çağı’ sona ererken ‘ticari fotoğrafçılık’ kendini göstermeye başlamıştır. Zaman içinde seçkin kesimin elindeki sanat ürünleri fotoğraf yoluyla çoğaltılınca, fotoğraf litografinin yerini alarak kullanılmaya başlanmış ve özellikle de gazetelerde yer alarak daha geniş bir kitleye ulaşmıştır.

⁷⁵ Gerson, a.g.e., s.10.

1888 yılında ise; George Eastman Kodak, ‘Brownie’ adını verdiği, içinde 100 adet film bulunan fotoğraf makinelerini piyasaya sunarak “siz deklanşöre basın gerisini biz hallederiz” sloganıyla fotoğraf makinelerini satışa sunmuş ve böylece fotoğraf daha popüler hale gelmiştir. Bu tarihten itibaren Avrupa’da Agfa, Amerika’da ise Kodak firmaları gelişmelerini sürdürmüş ve üç renkli film tabanı üreterek fotoğrafın daha çeşitli amaçlara hizmet etmesini sağlamıştır. Elde taşınabilen fotoğraf makinelerinin icat edilmesiyle ve Eastman’ın filmlerinin ticari bir meta haline gelmesiyle de modern fotoğrafçılık doğmuştur. *“Ondokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlarında fotoğraf günümüzdeki mükemmelliğe ulaşmış, fotoğrafa ilişkin tartışmalar gazete sütunlarından sanat ortamlarına, üniversitelere taşınmış ve böylece fotoğraf üzerine yazılan yazılar kitaplarda yerlerini almaya başlamıştır.”*⁷⁶

Teknolojik gelişimin bir sonucu olarak ortaya çıkan ve bilimsel araştırmaların ve çalışmaların ürünü olan fotoğraf, 160 yıllık bir çaba sonucunda gelişme göstermiş ve bununla birlikte eğitsel ve kültürel alanlarda, gerek estetik anlamda gerekse sanatsal anlamda çok şey kazandırmıştır. *“Dolayısıyla insanların kullanımına sunulan bu zaman dondurucu aygıt, bir bakıma yaşamın gözlemcisi haline gelerek, teknik sahadaki yerini sağlamlaştırmış ve sanatsal özelliği ile gelişimini bu sahada da sürdürmüştür.”*⁷⁷

2. FOTOĞRAFIN BATI RESİM SANATINA OLAN ETKİLERİ

19.yüzyılın önemli icatlarından biri olan fotoğraf, hem insanın yaşamında pek çok değişime ve gelişime neden olmuş hem de estetikle olan ilişkisi göz önünde bulundurularak sanatsal anlamda pek çok akıma önayak olmuştur. Özellikle modern sanattaki birçok akımı besleyen fotoğraf, malzeme olarak da sanatçıların çalışmalarında yer almaya başlamıştır. Modern Sanatı ve sanatçının yaratımını malzemeyle dışavurum olarak düşündüğümüzde fotoğraf da malzemenin içerisinde yer almaktadır.

Resim sanatı tarihini incelediğimizde; fotoğrafın yaratmış olduğu estetik yaklaşımların neoklasizm, romantizm, realizm, empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm,

⁷⁶ Algan, a.g.e., s.7.

⁷⁷ Çakmakçı, a.g.e., s.17.

fütürizm, dadaizm, sürrealizm, pop art gibi pek çok akımı etkilediği görülmektedir. “Çünkü fotoğraf, hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı, hem de kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat ürünü’dür.”⁷⁸

2.1. Neoklasizm’ in fotoğraf ile olan ilişkisi

18.yüzyılda Barok ve Rokoko’nun aşırı süslemeciliğine tepki olarak önce İtalya’da ortaya çıkmış, ardından tüm Avrupa’ya yayılmış bir sanat akımıdır. Antik Yunan ve Roma sanatının estetik beğenisinin canlandırıldığı, ışığın yaratmış olduğu etkilerden uzak, perspektif ve derinlik etkisi aranmayan, keskin çizgilerin ağırlıkta olduğu, yalın ideal güzellik anlayışı gözlenmeye başlamıştır. Bu dönemdeki ressam, heykeltıraş ve mimarlara göre önemli olan form ve çizgi olmuştur. Renkler ve ışık bu çizgi ve forma bağlı olarak değişim göstermektedir. 1900’lü yıllarda dağılmaya başlayan bu anlayış, daha sonra bütün Avrupa’ya hakim olmuştur. “Picasso ve Andre Derain’in bu yoldaki desenleri başarılı ve ilgi çekicidir”⁷⁹ (Resim 50).

Özellikle 16. ve 17.yüzyılda Fransız resminin klasik öğelerinin örnek alındığı, temelde Antik Yunan’a olan hayranlık ve ideal olanın yansıtılması düşüncesi Neoklasizmi güçlendirmiştir. Neoklasizm, Barok ve Rokoko estetiğinin aşırı süslemeciliği ve ağır anlatımına bir tepki olarak, sakın ve yalın bir estetik anlayışı savunarak doğmuştur. Toplumsal açıdan önemli çalkantılara sahne olan bir dönemde gelişen Neoklasizm, Fransız İhtilalinin yarattığı ulusal coşkunun yanı sıra Napolyon’un başarılarıyla da perçinlenerek yeniden canlanmış ve Napolyon’un özellikle sanatçı David’i desteklemesiyle tam bir saray üslubu olarak Napolyon Devri’nin sanat anlayışı olmuştur.

⁷⁸ <http://www.ifod.org>

⁷⁹ Tansuğ, 1999, a.g.e.,s.248.



Resim 50: Pablo Picasso, “Ayağını Kurulayan Oturmuş Çıplak”, tuval üzerine yağlıboya, 1921

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://farm4.static.flickr.com/3180/30>

Dönemin resim konuları genelde Antik Yunan ve Romalı sanatçıların eserlerinden esinlenerek idealize edilmiştir. Resimde hareketi önemli bir unsur olarak gören Neoklasik sanatçı, tarihsel konuların ağırlıklı olduğu olayların tuvale ideal gerçeklik anlayışı içinde yansıtılması gerektiği görüşünü savunmuştur.

Bu dönemdeki resim anlayışının başında kuşkusuz Jacques Louis David (1748-1825) gelmektedir. “*Fransız İhtilali öncesinden başlayan bu durum, özellikle ihtilal ve takip eden Napoleon İmparatorluğu süresinde de artarak devam etmiş ve adeta sanatçıyı bu sürecin tek ressamı haline getirmiştir.*”⁸⁰ Fransa’nın sahip olduğu resimlere ve sanat felsefesinin değişmesine önemli katkıları olan David, devrime paralel olarak sanat eserinin didaktik bir görüşe sahip olması gerektiğini savunmuş ve eserlerinin çoğuna hakim olan çarpıcı ve direkt ifadeyi ön planda tutmuştur. Başlıca amacı da, geçmişin erdemlerini sanatına yansıtmaktır. 1785 tarihli ‘Horacius Kardeşlerin Yemini’ bu görüşü en güzel şekilde yansıtan tablodur (Resim 51). “*Büyük bir beğeni ve coşkuyla*

⁸⁰ Engin Beksac, **Avrupa Sanatına Giriş** (İstanbul: Engin Yayıncılık, 2000), s.79.

karşılanan bu tablo, Avrupa'daki resim sanatının daha sonraki gelişimini derinden etkileyecektir.”⁸¹



Resim 51: Jacques Louis David, “Horacius Kardeşlerin Yemini ”, tuval üzerine yağlıboya, 1785

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.dl.ket.org/latin/historia>

Tabloda üç kardeşin vatanları uğruna sonuna kadar savaşmaya and içtikleri resmedilmiş ve bu, Fransız toplumuna yöneltilen güçlü bir eleştiri olarak görülmüştür. Bu anlayışın yanı sıra üsluptaki tarihi gerçeklik ve yalın anlatım da gözden kaçmayacak kadar net bir şekilde aktarılmış ve olayın yaşanmışlığı belgelenmiştir.

Bu dönemin bir başka etkili ismi ise Jacques Louis David'in öğrencisi olan Dominique Ingres'dir. Ingres, hocası David'den öğrendiği klasik kuramların yanı sıra sanatında biçime ve doğaya önem vermiş, figürlerinde ve kumaşlarında gerçekliği yansıtmaya yoluna gitmiş, portrelerinde de psikolojik anlatımı ön plana çıkarmıştır. Ingres'in bu Neoklasik anlayışı benimsemesinde, 1841 yılında Daquerrotype'la tanışması ve daha eski dönemlerde yapmış olduğu resimlerin bu açıdan yetersiz kaldığını düşünmesi sebep olmuştur. Sanatçının ünlü 'Odalık' resmi de Ingres'in

⁸¹ Zeynep İnankur, **19.yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı** (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997), s.19.

gerçeklikle olan ilgisi düşünülerek fotoğraftan yararlanmış olduğunun açık bir kanıtıdır (Resim 52). Ayrıca daha önceki resimleriyle kıyaslandığında göze çarpan renk farklılıkları (daha canlı ve parlak renkler) da bizi böyle düşünmeye sevk eder. “*Adnan Çoker de ‘Fotoğraftan Resim ve Dariüşşafakalı Ressamlar’ adlı makalesinde, fotoğrafın sanatsal düzeye çıkarılmasında Akademik sanatın, özellikle de Jean Auguste Dominique-Ingres’in (1780- 1867) resim sanatına kazandırdığı değerlerin büyük etkisinin olduğu görüşünü savunur.*”⁸²



Resim 52: Dominique Ingres, “Odalık”, tuval üzerine yağlıboya, 1814

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://artquarter.com/beck/joe>

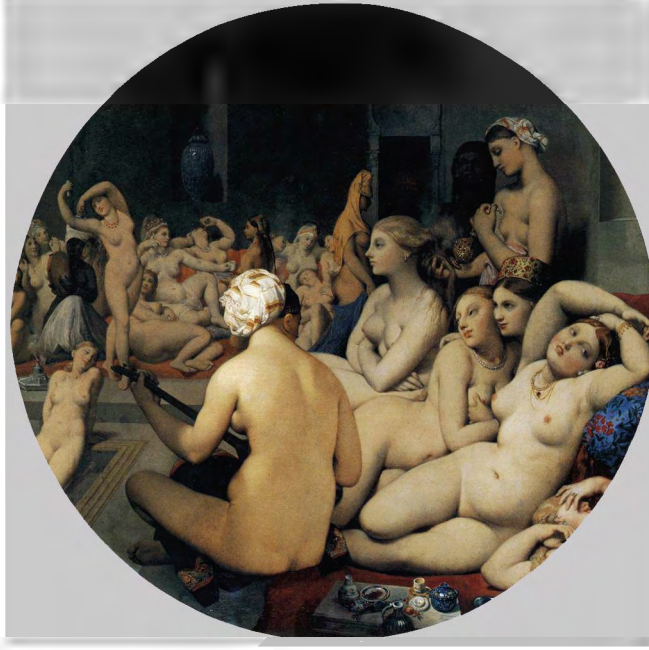


Resim 53: Dominique Ingres'in 'Odalık' resminde yararlandığı fotoğraf

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://artquarter.com/beck/joe>

⁸² <http://www.tfsf.org/>

Ingres, bu resminde geleneksele uzanan çıplak konusunu resmederken, çıplağı bir odalığa dönüştürmüş ve o dönem Doğu kültürüne olan ilgiyi de gözler önüne sermiştir. Resimlerinde Doğu kültürüne ait olan oryantalist etkilerin açıkça görüldüğü bir başka resmi de “Türk Hamamı” adlı çalışmasıdır (Resim 54).



Resim 54: Jacques Dominique Ingres, “Türk Hamamı ”, tuval üzerine yağlıboya, 1862

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.bestpriceart.com/vault>

Sanatçının son dönemlerine doğru yapmış olduğu, Doğu’yu erotikleştiren ve Batı’da herkes tarafından kabul gören kadın formunu genelleştiren bu çalışmanın da fotoğraftan yararlanılarak yapıldığı düşünülmektedir. Öyle ki; *“gerçekten de resmin çerçeve şekli bir dikizleme deliğini ya da belki de bir fotoğraf makinesinin objektifini andırmaktadır. Resmin orijinal şekli dikdörtgendir ama sonra Ingres dairevi şekliyle yeniden çizmiştir.”*⁸³ Ömrü boyunca bir kere bile Yakın Doğu’ya gitmeyen Ingres’in gerçekte bu imgeyi görsel değil, yazılı bir kaynağa dayalı olarak yaptığı da fotoğrafla ilişkisi olduğunun açık bir kanıtı olarak düşünülmektedir.

Fransa’da figüratif vedutalara dayalı bir Neoklasik anlayış hakimken, İtalya’da; şehir manzaralarının ağırlıkta olduğu görülmektedir. ‘Vedutalar’ adı altındaki bu

⁸³ Richard Leppert, **Sanatta Anlamların Görüntüsü** (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002), s.300.

çalışmalarda, genellikle şhrin önemli sayılan meydanlarından alınma kentlerin gerçeķçi bir gözlemle yansıtıldığı görölmektedir. Bu tarzda çalışan başlıca ressamılar Canaletto, Guardi ve Pannini'dir. şhrin önemli meydanlarını, şhrin topografik özelliklerini de dikkate alarak resmeden bu sanatçıların önemle üzerinde durdukları konu, fotoğrafa yakın silüetler elde etme çabalarıdır (Resim 55).



Resim 55: Canaletto, “Foscari’den Görünen Regatta”, tuval üzerine yağlıboya, 1727

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.theartwolf.com/services>

Aynı dönemde Neoklasizm’in çıkışına neden olan bazı toplumsal olaylar tekrar gündeme gelerek Neoklasizm’e karşı bir başka akımın doğmasına neden olmuştur. Avrupa’nın birçok yerinde kendini gösteren bu akım Romantizm’dir. Resim Sanatı Tarihi içinde aynı yıllara denk gelen fakat iki ayrı kutupta yer alan Neoklasizm ve Romantizm güçlü etkiler bırakmıştır.

2.2. Romantizm’ in fotoğraf ile olan ilişkisi

1750’ li yıllarda başlayıp 19.yüzyıl boyunca devam eden Romantizm, 18.yüzyılın Rasyonalizm’ine ve Neoklasik anlayışına tepki olarak doğmuştur. Romantizm, duyguların ve duygusal anlatım unsurlarının ön plana çıktığı bir akımdır. *“Romantik sanat duyguya seslenir, ihtirası körükler, kişiliği öne sürer, ahenk yerine heyecanı, ideal güzellik yerine ifadeyi, karakterin abartılarak belirtilmesini tercih*

eder.”⁸⁴ Akımın oluşmasında Fransız İhtilali sonrasında toplumda yaşanan hareketlilik, özgürlükçü ve milliyetçi düşünceler de belirleyici rol oynamıştır. Bu ortamın yarattığı koşullar sanatçının sanatını özgür bir şekilde dile getirmesinin yanı sıra, sanatçıyı ruhsal sıkıntıya sokmuş ve konu olarak dönemin katı gerçeklerinin yerine sanatçının geleceğe ve düşsel öğelerin yer aldığı konulara yöneldiği görülmüştür. İnsana ve doğaya bakışın köklü değişimini işaret eden Romantizm, başta İngiltere, Fransa, Almanya olmak üzere bütün Avrupa’da uzun bir süre etkinliğini sürdürmüştür.

Romantik sanat anlayışı; nesnelliğin hâkimiyet kurduğu düzeni terk edip, kendi kendini ifade edebilen bir anlayışa dönüşmüştür. Ayrıca yüzyıllardır ağırlıklı konu olarak ele alınan figüratif resim yerini ağırlıklı olarak manzara konulu resimlere bırakmıştır. “*Romantik akımın temel özelliklerinden biri olan doğa, resme pitoreskle girmiş ancak pitoreskte yalnız kendi özünde var olan güzellik ve ilginçlik yüzünden vurgulanan manzara ve manzara öğeleri, romantizmde izleyicinin us gücü ve duyguları üzerindeki etkisi açısından ele alınmıştır.*”⁸⁵

Manzara resimlerinin yanı sıra, Romantik dönemde Oryantalist etkilerin yer aldığı resimler de çok sık karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Romantiklerin Doğu’nun yaşantısını resimlere yansıtırken fotoğraflardan yararlandıklarını düşünmek de kaçınılmazdır. Delacroix’in ‘Cezayirli Kadınlar’ adlı tablosunda da bu oryantalist etkiler (doğaya ait objeler, kumaşlar, desenler, duruşlar, tipler, giyim tarzı, mimari yapı, vb.) açıkça görülmektedir (Resim 56). Delacroix bu resminde, gördüğünü olduğu gibi resmetmemiş, doğaya ve yaşama sezgileri aracılığıyla bakarak duygulanımlarını ortaya koymuştur. Çünkü “*tabiatı ressamın kopya edeceği bir model olarak kabul etmemeliyiz... Ressam tabiatı fikir alır, bilhassa ana fikrini alır, fakat bu temele dayanan ahenk sadece kendi hayal gücünün eseridir.*”⁸⁶

⁸⁴ Cahit Kınay, **Sanat Tarihi** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s.157.

⁸⁵ Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 2, s.1262.

⁸⁶ Herbert Read, **Sanatın Anlamı** (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1979), s.18.



Resim 56: Eugene Delacroix, “Cezayirli Kadınlar”, tuval üzerine yağlıboya, 1834

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.artchive.com/artchive/>

19.yy.ın Romantik sanatçısı Delacroix’in, dönemin doğu yaşantısını resmederken fotoğrafın yansıttığı gerçeklikten yararlanması da fotoğrafa verdiği önemin bir göstergesi olarak görülmektedir. *“Açık yüreklilikle sağlam bir desen için fotoğraftan yararlanmanın gereğini savunan Delacroix, fotoğrafı ressamın biçimsel belleğini güçlendirdi şeklinde tanımlıyordu.”*⁸⁷

Romantik resmin bir diğer önemli temsilcisi Casper David Friedrich’dir. Resimlerinde mistik yalnızlık, doğanın yüceliği ve insanın çaresizliği gibi konulara ağırlık veren Friedrich’in özellikle gerçekçi bir anlayışta resmettiği doğa görümlerini kendi duygularını ön plana çıkartarak tuvaline çarpıcı bir şekilde aktardığı görülmektedir (Resim 57).

⁸⁷ Mert Gürhan, “Resim-İş Öğretmenliği Programında Fotoğrafın İşlevi ve Yeri.” (Sanatta Yeterlik Tezi, M.Ü. E.B.E.,2007), s.68.



Resim 57: Casper David Friedrich, “Yalnız Ağaç”, tuval üzerine yağlıboya, 1822

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.nga.gov/exhibitions/2001>

Manzara resimleriyle ön plana çıkan dönemin bir başka ismi de Constable'dir. “*Constable Delacroix'dan daha kolayca klasik-romantik insancılığın üstesinden gelir ve ilk modern manzara ressamı olur. Fakat her iki sanatçı da, resmin sorunlarına bilimsel açıdan yaklaşımları ve görselden çok göze ait olana öncelik tanımaları ile yeniçağın esprisini taşırlar.*”⁸⁸ (Resim 58) Turner'le kıyaslandığında, ona göre daha özentisiz olmasına karşın, yenilikçi anlayışı ve ağaç betimlemeleriyle yakaladığı gerçeklik duygusu son derece çarpıcıdır (Resim 59).

Ele aldığı konularda toplumsal sorunlara yer veren, özellikle de yoksul insanların sefaletine, işsizlerin yaşantısına ve zor yaşam koşullarına değinen Honore Daumier'in resimlerinde, gerçekçi yaklaşımıyla eleştirel bakış ve duygusal etkiler, toplumsal gerçekçi yaklaşımla kendini göstermektedir (Resim 60).

⁸⁸ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi** (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995), s.196.



Resim 58: Constable, “Mısır Tarlası”, tuval üzerine yağlıboya, 1826

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.artchive.com/artchive/>



Resim 59: Turner, “Büyük Kanal, Venedik”, Suluboya, 91x122 cm, 1835

www.canvastar.com/index.php?cPath=113_73



Resim 60: Honore Daumier, “Üçüncü Sınıf Taşıma”, tuval üzerine yağlıboya, 1862

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://johntimmons.com/art103>

2.3. Realizm’ in fotoğraf ile olan ilişkisi

19.yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da kendini gösteren bu akım, hem Neoklasizme hem de Romantizme tepki olarak ortaya çıkmıştır. Realistler, sanatı klasik ve romantik etkilerden kurtarmayı ve topluma yönelik temalarla dünya gerçeklerini gözler önüne sermeyi amaçlamışlardır. Konu ve üslup açısından yaşamı olduğu gibi yansıtmaya anlaşılmışın yanı sıra, plastik değerler açısından da gerek renk, gerek ışık, gerekse doğadaki oranları gerçeklerine bağlı kalarak yansıtmaya çalışmışlardır.

19.yüzyıl Avrupa’sında yaşanan toplumsal ve ekonomik değişimlerden etkilenen Realist sanatçılar, genellikle köylüleri, kırsal kesimde yaşayan insanları, kentte yaşayan ve yeni bir sınıf olarak ortaya çıkan işçileri ve sıradan insanları günlük yaşamlarına ait kesitlerle tuvallerine yansıtmışlardır. Bu konuları resimlerinde sık sık gördüğümüz akımın en önemli temsilcisi kuşkusuz Gustave Courbet’tir. “*Courbet, realizm ve fotoğraf hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle dile getirmiştir. ‘sizi temin ederim ki bir insana baktığım gibi, bir ata, bir ağaca veya dağdaki diğer objelere de aynı ilgiyle bakarım, doğanın içinde olduğum her yer benim için aynıdır.’*”⁸⁹

⁸⁹ Çetin, a.g.e., s.24.

1855 yılında ‘La Realisme, G.Courbet’ adını verdiği kişisel sergisinde yer alan eserlerinde de güzelliği resmetmek yerine, gerçek olanı gözler önüne sermeyi yeğlemiştir. Courbet’nin Realizm konusundaki görüşlerini somut olarak yansıttığı ‘Taş Kıranlar’ adlı tablosu, kabaca ele alınmış bir anlatım olarak görülüp tepkiyle karşılanırsa da Courbet’nin ustaca aktarımı, fotoğraftan yararlanarak bu gerçekliği daha da başarılı bir şekilde ortaya koyduğunun açık bir göstergesidir (Resim 61).



Resim 61: Gustave Courbet, “Taş Kıranlar”, tuval üzerine yağlıboya, 159x259 cm, 1849

<http://www.istanbulsanatevi.com/galeri/images/iri/4791.jpg>

Courbet’nin dışında bu akıma yönelik eserler veren sanatçılar arasında Millet de sadece somut gerçeklerle ilgilenmiştir. “*Courbet, yarı burjuva yarı köylü nüfusuyla taşrayı, Jean Françoise Millet ise köylüleri betimlemiştir.*”⁹⁰ Françoise Millet’in doğayı farklı bir gözle ele almak istemesi ve bu anlayışını manzaranın yanı sıra figürlerle genişletmesi ve ele aldığı sahneleri aslına uygun bir şekilde yansıtmaya çalışması onun ne kadar realist bir yaklaşım içinde olduğunu bize göstermektedir. Millet, Barbizon’daki ilk yıllarında yapmış olduğu çizimlerinden esinlenerek oluşturduğu ‘Başak Toplayanlar’ adlı resminde gerçekliği bir kere daha gözler önüne sermektedir. Sanatçı bu resminde fotoğrafın yakalamış olduğu anın gerçekliğini başarılı bir şekilde izleyiciye sunmuştur (Resim 62).

⁹⁰ İnankur, a.g.e., s.58.

“Öyle ki; ilk bakışta rastlantısal gelen bu düzenleme, sakin denge izlemini pekiştirmektedir. Figürlerin gerek hareketlerinde, gerek dağılımlarında, tüm tasarıma denge veren ölçülü bir ritim vardır. Bu ritim, Millet’nin hasat sahnesini ne kadar ağırbaşlı bir ciddiyetle algıladığını hissettirir bize.”⁹¹



Resim 62: Jean Françoise Millet, “Başak Toplayanlar”, tuval üzerine yağlıboya, 84x111 cm, 1858, Boston Güzel Sanatlar Müzesi

<http://www.istanbulsanatevi.com/galeri/images/iri/4791.jpg>

2.4. Empresyonizm’ in fotoğraf ile olan ilişkisi

Empresyonizm, sanatçının dış dünyadan aldığı duyuların iç dünyasıyla birleşmesi sonucu oluşan duygulanımları sonucu açığa çıkan izlenimlerin yansıtılmasıdır. 19.yüzyılda ortaya çıkan bu akım, hemen hemen bütün sanat dallarını etkilemiştir. Empresyonist sanatçılar, doğada gördüklerini bütün detaylarıyla ele almak yerine kendi içsel duygularını da işin içine katarak eserlerini meydana getirmişlerdir. Dış dünyada ışığın değişen etkilerini yakalamak, hava perspektifinin yaratmış olduğu etkileri değerlendirmek ve ışığın rengi Empresyonistlerin vazgeçilmezleri olmuştur. Bütün bu görsel elemanların bir araya gelmesine fotoğrafın kullanımı da eklenince olay daha somut bir gerçeklik kazanmış ve böylelikle Empresyonist düşüncenin temeli anlık izlenimler olarak oluşmuştur.

⁹¹ E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü** (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1997), s.511.

Akım adını, 1874 yılında fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde açılan sergide yer alan Claude Monet'nin "İzlenim, Güneşin Doğuşu" adlı resminden almıştır. Sanat eleştirmeni Louis Leroy, 'Empresyonistlerin Sergisi' başlıklı yazısında, Monet'nin resmine gönderme yaparak, resmin adının akımın adı olmasında rol oynamıştır (Resim 63).



Resim 63: Claude Monet, "İzlenim, Güneşin Doğuşu", tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, 1872, Monet Müzesi, Paris

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://impressionist1877.tripod.com/>

Empresyonist resim, sanatçıların atölyelerini terk ederek doğaya döndüğü ve anın görüntüsünün yakalanması endişeleriyle güç kazanmıştır. Dolayısıyla bu anlayış, resmedilen konudan çok, güneş ışığının günün belli saatlerinde geliş açısına göre görünenlerden yansımaları ve bu yansımaların anlık değişimleri olarak temellenmiştir. *"İzlenimcilere göre görünen nesneler kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulunduklarından yakalanması güç hareketli şeylerdi."*⁹² Sanatçı ise, doğadan aldığı bu izlenimleri içselleştirerek sezgileri ve duyumları aracılığıyla izleyiciye vermiştir.

⁹² John Berger, **Görme Biçimleri** (İstanbul: Metis Yayınları, 2002), s.18.

Empresyonizm için bu denli önemli olan ışık kavramı, daha önceleri sadece resimsel mekân ve kompozisyonadaki elemanların ilişkilerini açıklayan bir öge görevi görürken, Empresyonist resimde araç olmaktan çıkmış doğrudan resmin amacı olmuştur. “*Ancak bu ışık, beyaz ışık değil, tayflardan meydana gelmiş prizmatik bir ışıktır.*”⁹³

19.yüzyıl’da ortaya çıkan bu akımın bu denli hızlı ve kendini kabul ettirmesindeki başarı, kuşkusuz aynı dönemde ortaya çıkan fotoğraf makinesinin bulunuşu olmuştur. “*Belki de ressamlar, 19.yüzyıl insanının dünyayı farklı bir gözle görmesine yardımcı olan iki yandaştan biri olan fotoğrafı bulmasaydı, bu zafer böylesine hızlı ve kapsamlı olmazdı.*”⁹⁴ Bu icadın resim sanatına olan en büyük katkısı, o gün için bu teknolojinin sınırlılıkları olmuştur. Siyah beyaz görüntü elde edebilen fotoğraf makinesi, Newton’ un ışık teorisi ve Chevroil’ in renk teorileriyle birlikte bilimdeki yenilikler sanatçıların güneş ışığını gözlemleme ve ışın yedi rengini bilinçli kullanmalarına olanak tanımıştır.

İzlenimcilerin ışığa karşı göstermiş oldukları bu çözümlemeci tutumlarının yanı sıra, anlık izlenimleri yakalama ve kaydetme isteğinde, fotoğraf makinesinin etkisi ve fotoğrafın anı yakalama özelliği Empresyonizm’ in temel düşüncesi ile birebir örtüşmektedir. “*Fotoğraf makinesinin gerçekliği ileri derecede kutuplaşmış açık ve koyu alanlara dönüştürmesi, fotoğraflardaki görüntünün özgürce ya da keyfi olarak kırılması, fotoğrafçıların mekânı, özellikle de geri planı anlaşılır kılmaları izlenimcileri etkilemiştir.*”⁹⁵ Empresyonistler, görünenlerin olduğu gibi algılanması olarak sonuca ulaşan fotoğrafik görünümlere, duyumlarını kullandıkları izlenimler olarak yeni bir gerçeklik kazandırmışlardır. Claude Monet’nin ‘Katedraller’ serisini buna örnek olarak gösterebiliriz (Resim 64). “*Monet, bu seriye 1893 yılında başlamış ve iki yıl boyunca Rouen Katedralini gören üç atölyede çalışmasını tamamlamıştır.*”⁹⁶

⁹³ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim** (İstanbul: Rh+Sanat Yayınları, 2003), s.52.

⁹⁴ Gombrich, **a.g.e.**, s.523.

⁹⁵ Gülser Semiz, “Resim Sanatında Fotoğrafın Yeri.” (Yayınlanmamış Y.L. Tezi, A.Ü. S.B.E.,1997), s.37.

⁹⁶ Çetin, **a.g.e.**, s.28.

Fransa’da değişen ve gelişen bu akım, bilinen kuralların geçerliliğini yadsıyarak, görüneni optik ve renk araştırmalarına dayalı olarak yürütmüştür.

“Bütün eserlerin temelinde iyi çizim olması gerektiğini savunan klasik kural geçerliliğini kaybetmeye başlamış ve onun yerini birkaç sanatçı tarafından savunulan ‘nesnel gerçekliğin renk kullanımıyla, mümkün olduğunca doğal bir etki yaratacak şekilde temsil edilmesi’ görüşü almıştır.”⁹⁷



Resim 64: Claude Monet, “Rouen Katedrali, gece- güneş ışığında- donuk havada”, tuval üzerine yağlıboya, 1892-1893, Orsay Müzesi, Paris

<http://www.sanalmuze.org/koleksiyon/contentz.php?imgid=4488&ic=90&>

Aynı dönemde yaşanan toplumsal değişimler, sanayileşme ve yeni yaşam alanlarını oluşturan kentleşme, Empresyonistlerin manzaraya dayalı konu seçimlerinin değişime uğramasında etkili olmuştur. Kentleşmenin etkisiyle bu dönemde inşa edilen büyük binalar, caddeler, meydanlar, kalabalık insan gruplarının bir araya geldikleri ortak alanlar olan tren garları, barlar ve eğlence yerleri yeni konuları oluşturmuştur (Resim 65).

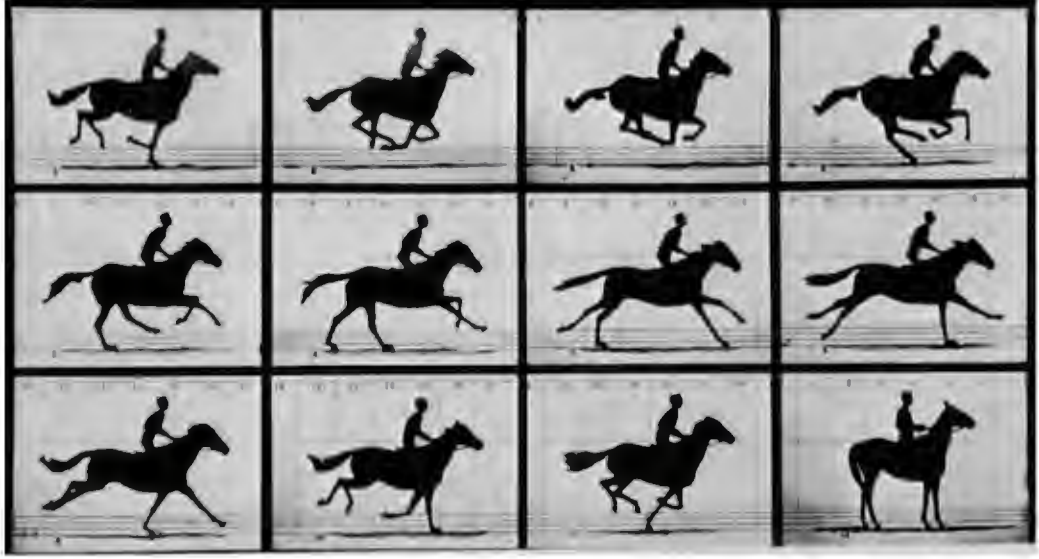
⁹⁷ Paola Rapelli, **Art Book, Monet**. Çeviren: Kutay Özturan (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998)



Resim 65: Claude Monet, “ Saint-Lazare Garı ”, tuval üzerine yağlıboya, 64x81 cm, 1877, Monet Müzesi

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://mezzosoprano.files.wordpress>

Empresyonistler içinde yer alan Edgar Degas aynı zamanda bir fotoğrafçı olarak konu seçiminde ve sahnelerin tespitinde sık sık fotoğraftan yararlanmıştır. Öldüğünde (1917) atölyesinde çok sayıda fotoğraf bulunması ve bunların çoğunun Degas’a ait olması bunun en büyük kanıtıdır. Muybridge’nin Hayvanların Yürüme Devinimi (Animal Location) fotoğraflarından fazlasıyla etkilenmiş ve daha çok harekete yer veren resimler yapmıştır. Yarış atları ve balerinleri konu ettiği resimlerinde bu etki fazlasıyla görülmektedir (Resim 66-67-68).



Resim 66: Muybridge, “Hayvanların Yürüme Devinimi”, fotoğraf, 1887

www.northallegheny.org/.../eadweardmuybridge.htm



Resim 67: Edgar Degas, “Dance Class”, tuval üzerine yağlıboya, 83x77 cm, 1874

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.canvastar.com>



Resim 68: Edgar Degas, “Tribün Önünde Yarış Atları”, tuval üzerine yağlıboya, 46x61 cm, 1969

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.canvastar.com>

Empresyonizmden sonra Neo Empresyonist yaklaşımı benimseyen sanatçılardan George Seurat'nin resimlerinde ise; saf prizma renklerinin yaratmış olduğu ritim, denge ve zıtlıklardan oluşan bir ilişki söz konusudur. Sanatın uyum olduğunu savunan ve rastlantıya bağlı doğanın kopya edilmesini onaylamayan Seurat, fotoğrafı da anlık hareketleri yakalamada vermiş olduğu imkânlardan dolayı tercih etmiştir (Resim 69).

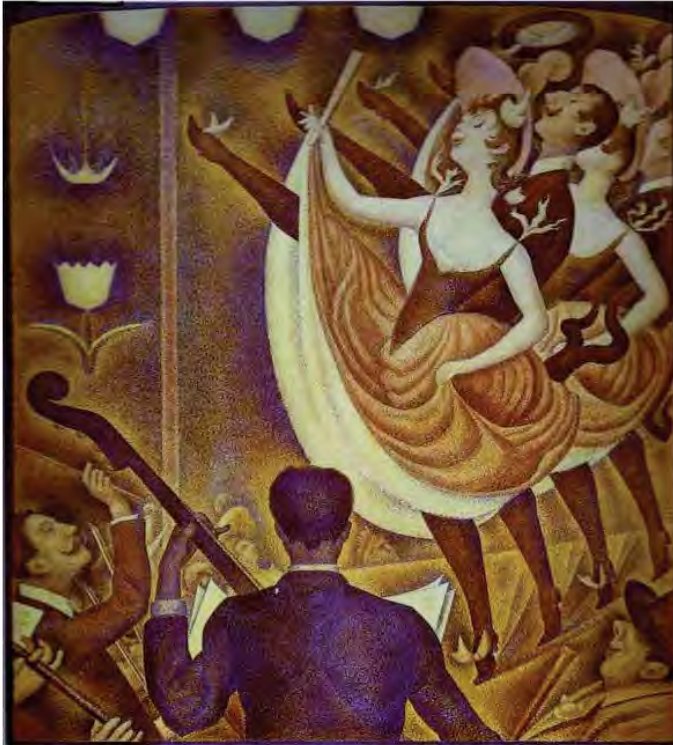
Ayrıca “Le Chahut” (Uygunsuz ve Düzensiz Dans) adlı çalışmasında da ışığın ve rengin etkilerini kullanarak hareketin optik ve ifadeci özellikleriyle fotoğrafın özelliklerini de birleştirmiş ve sanatsal yaratıma dönüştürmeyi başarmıştır (Resim 70). “Bu yapıtını gerçekleştirirken Marey’in 1880’de gerçekleştirdiği ‘Zıplayan Bir Figürün Grafiği’ isimli kronofotoğraftan yararlandığı bilinmektedir.”⁹⁸ (Resim 71)

⁹⁸ Çakmakçı, a.g.e., s.59.



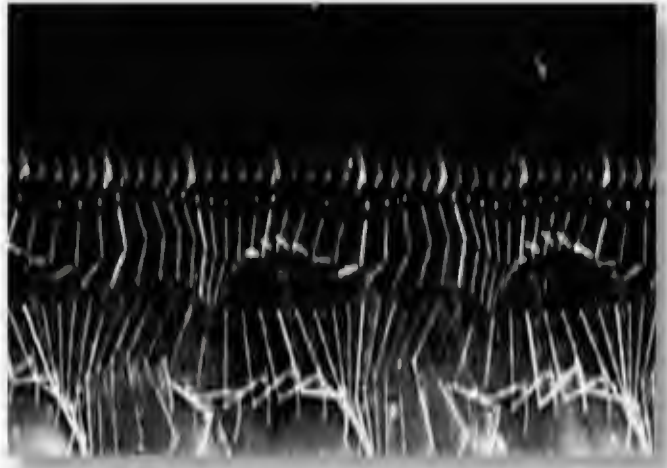
Resim 69: George Seurat, “Sirkte gösteri”, tuval üzerine yağlıboya, 1891

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia>



Resim 70: George Seurat, “Uygunsuz ve düzensiz dans”, tuval üzerine yağlıboya, 1890

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.shafe.co.uk/>



Resim 71: Marey, “Zıplayan Bir Figürün Grafiği”, kronofotoğraf, 1880

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.shafe.co.uk/>

Post Empresyonist sanatçı Gauguin, doğadaki hiçbir şey tuvale olduğu gibi aktarılmamalı, sanatçı gördükleriyle beyninde bir sentez oluşturmalı ve bunu yansıtmalıydı. Empresyonizmin de bu mekanik ortamın yaratmış olduğu etkilerden uzak olması gerektiği görüşünü savunarak fotoğrafı kullanmayı reddetmiştir. “ ‘*Makineler geldi, sanat gitti.....fotoğrafın bizim lehimize olduğunu düşünmekten uzağım*’ diyerek makineleşmeye karşı çıkışını belirtir.”⁹⁹ Resimlerinde de zaten bu karşı çıkış açıkça görülmektedir (Resim 72).



Resim 72: Paul Gauguin, “Tahitili İki Kadın”, tuval üzerine yağlıboya, 1891, Orsay Müzesi, Paris

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://spot.colorado.edu>

⁹⁹ Çakmakçı, a.g.e., s.60.

Paul Gauguin’le yakın arkadaş olarak bilinen Van Gogh da hayatı boyunca yaşamış olduğu her türlü sıkıntıyı, mutsuzluğu kullandığı çarpıcı renkler ve keskin fırça vuruşlarıyla anlatma yoluna gitmiş ve yaratmış olduğu eserleriyle Ekspresyonistlere ilham kaynağı olmuştur. Van Gogh için önemli olan duyguların aktarımıdır. Bunu da renklerle sağlamaktadır. Resimlerinde genellikle kendisi gibi yaşamı acılarla dolu insanlara yer veren Van Gogh’un bazı resimlerinin fotoğraftan esinlenerek yapıldığı düşünülse de onun görüşleri de Gauguin’le benzerlik taşımaktadır. Kendisi bunu şu şekilde dile getirmiştir. “Siz renklerin meydana getirdiği uyumun yansımalarını cesurca abartmalısınız. Bu gerçeğe uygun çizim ve renkte var olanla aynıdır. Eğer aynadaki bir görüntünün gerçek yansıması bütün bu detaylarla yakalanırsa bu resim olmaz, böyle bir resmin fotoğraftan hiçbir farkı kalmaz.”¹⁰⁰

2.5. Ekspresyonizm’ in fotoğraf ile olan ilişkisi

Ekspresyonizm, 20.yüzyılın başlarında Avrupa’da ortaya çıkan ve sanatçının duygularına öncelik veren bir sanat akımıdır. Bir başka ifadeyle; sanatçının duygularını ifade etmesi için kullandığı anlatım biçimlerinin tümüdür. “Dışavurumculuk, bir modern sanat anlayışı olmanın ötesinde, sanatçının içine dönen, dünyayı ve hayatı algılayış biçimidir.”¹⁰¹

Toplumda ve sanatta hakim olmuş geleneklere karşı bir başkaldırı niteliği taşıyan Ekspresyonizm, Fransızca kökenli bir sözcük olup Türkçe’de ‘anlatımcılık, ifadecilik’ anlamlarına gelmektedir. Ekspresyonist sanatçı da, duygularını ifade ederken geleneksel kuralların dışına çıkarak biçim bozma yöntemini kullanır. Bu da Ekspresyonizmin en temel noktasıdır. “Ekspresyonizmin düşünsel ayırt edici noktası, anlatmakla değil neyin nasıl anlatıldığı düşüncesinde yatar.”¹⁰²

Akademik ve Ekspresyonist düşünceye karşı biçim yaratmak, rengi nesnenin biçiminden kurtararak özgün eserler ortaya koymak ve sanat alanında kişisel tüm

¹⁰⁰ Çetin, a.g.e., s.33.

¹⁰¹ Hatice Kübra Ergin, “Dışavurumcu Türk Resminde Biçim Bozma” (Yayınlanmamış Y.L. Tezi, A.Ü. S.B.E.,2007), s.21.

¹⁰² Hakkı Engin Giderer, “Ekspresyonizm ve Şehir,” **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı no 9, (Mart 1999), s.52.

düşüncelerin bir anlatım aracı olarak ifade edilmesini sağlayan bir anlayış olarak kendini göstermektedir. “*Dışavurumculuk anlamına gelen Ekspresyonizm sözcüğü, ilk defa terim olarak 1911 yılında Alman Herwarth Walden tarafından ‘Der Sturm’ (Fırtına) dergisinde İzlenimcilik akımına ve doğayı kopya etmeye karşı olan Fovistler ve ilk Kübistler için kullanılmıştır.*”¹⁰³

Rönesans’tan itibaren doğaya uygun betimleme anlayışını terk ediş olarak bilinen Dışavurumculukta sanatçı, rengi, çizgiyi, biçimi olabildiğince özgür kullanarak karşıt değerler yaratma yoluna gider. “*Dışavurumculukta sanatçının asıl amacı, duygularını doğalcılığın karşıtı olan biçim, renk, çizgi aracılığıyla dışa vurarak duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır.*”¹⁰⁴ Dışavurumcu sanatçı, bu duygularını daha güçlü vurgulamak adına geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim-bozma yöntemini kullanır. Bu bağlamda Munch’un ‘Çılgılık’ adlı tablosu akımın en önemli örneği olarak kabul edilmektedir (Resim 73).



Resim 73: Edvard Munch, “Çılgılık”, tuval üzerine yağlıboya, 1893

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://fredriksarnblad.files>

¹⁰³ Adnan Turanî, **Dünya Sanatı Tarihi** (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999), s.572.

¹⁰⁴ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü** (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1982), s.25.

Dışavurumculuk akımı ilk kez 1905 yılında Fransa’da Fovizm, Almanya’da Die Brücke ile gündeme gelmiş ancak en etkili dönemini Almanya’da bulmuştur. “*Bu durumda hiç şüphesiz 20.yüzyıl başlarında Almanya’nın içinde bulunduğu politik çalkantılar ve ekonomik güvensizliğin de itici gücü büyüktür.*”¹⁰⁵ Burjuvazinin Almanya’da yaratmış olduğu bu olumsuz koşullar, dışavurumcu sanatçının, kaygı taşıyan, şiddet içeren resimleriyle kendini göstermiştir. “*Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Cezanne, Van Gogh, Gauguin ve Matisse ayrıca Edvard Munch, Ferdinand Hodler ve James Ensor ile başlayan ve özgün bir Alman formu olan bu sanat devrimi Ekspresyonizm olarak sanat tarihine geçmiştir.*”¹⁰⁶ (Resim 74–75)



Resim 74: Henri Matisse, “Kırmızı Oda”

tuval üzerine yağlıboya, 1908

[http://images.google.com/imgres.](http://images.google.com/imgres)

?imgurl=http://debgeyer.files



Resim 75: Van Gogh, “Cafe Terrace’de

Gece”, tüy, 1888

<http://images.google.com>

/imgres?imgurl=http://www.jerem

Fovistlerden sonra Fransa’da Dışavurumcu anlatımı benimseyen sanatçılar arasında Rouault, Soutine, Chagall gibi Paris okulu sanatçıları da sayabiliriz. “*Ancak, 1914 öncesinde çok çeşitli şekilde Ekspresyonizmi gerçekleştiren ve yaygınlaştıran iki farklı grup oluşmuştur ve dışavurumcu sanat en etkili dönemini bu zamanda yaşamıştır.*”¹⁰⁷

¹⁰⁵ Beksaç, a.g.e., s.111.

¹⁰⁶ Murat Polat, “Türk Resim Sanatında Ekspresyonist Etkiler” (Yayınlanmamış Y.L. Tezi, A.Ü. S.B.E., 1996), s.3.

¹⁰⁷ Polat, a.g.e., s.10.

1905 yılında Erich Heckel, Karl-Schmidt Rottluff, Ernst Ludwig Krichner ve Fritz Bleyl'den oluşan dört genç Alman ressam, Die Brücke (Köprü) adı altında bir grup kurarak geçmişle bağlarını koparıp, dönemlerinin resim sanatı anlayışını altüst etme yoluna gitmişlerdir. Resimlerinde rengin en şiddetli ve parlak halini kullanan grup üyeleri, ilkel sanattan da esinlenerek nesnelerde ve figürlerde yaptıkları deformasyonlarla biçimleri çarpıcı bir stilizasyonla vurgulamayı amaçlamışlardır. Bununla birlikte resimdeki kalın boya tabakası, kullandıkları renklerin kroması ve dinamik çizim üslubu da bu sanatçıların resimlerinde sıkça göze çarpar (Resim 76-77). *“Böylelikle Ekspresyonizm’de zarafet ve incelik yerine, arkaik sanatların sağlamlığı ve içe dönüşün zengin olanaklarını görmek mümkündür.”*¹⁰⁸



Resim 76: Ernst Ludwig Kirchner,
“Modelle Kendi Portresi”, tüy, 1910-1926
<http://images.google.com/>



Resim 77: Karl Schmidt Rottluff,
“Aynadaki Kız”, tüy, 1915
<http://images.google.com/>

Die Brücke grubu gibi Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Alexie Von Jawlensky gibi ressamların oluşturduğu ve ismini Franz Marc'ın bir resminden alan Blue Reiter (Mavi Atlı) grubu da benzer kaygıları

¹⁰⁸ Adnan Turanî, **Sanat Terimleri Sözlüğü** (Sekizinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2000), s.38.

taşımaktadır. “Ancak bu grup, renkli fakat daha akılcı, daha az kötümser ve kısa bir süre sonra da soyut araştırmalara yönelecek olan bir sanat anlayışından yana olmuştur.”¹⁰⁹ Die Brücke üyeleri, figüratif bir anlatımı benimserken, Mavi Atlılar grubu soyut anlatımı yeğlemiştir. Amaçları uluslararası olmak ve isimlerini bütün dünyaya duyurmak olan grupta, yaşamın şiirselliğinin yansıtıldığı yeni biçim arayışlarına gidilmiş ve resimdeki nesneler renk demetine dönüşmüştür (Resim 78-79).



Resim 78: Franz Marc, “Küçük Sarı Atlar”, tuval üzerine yağlıboya, 1911

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://fieldnoteswest.com>



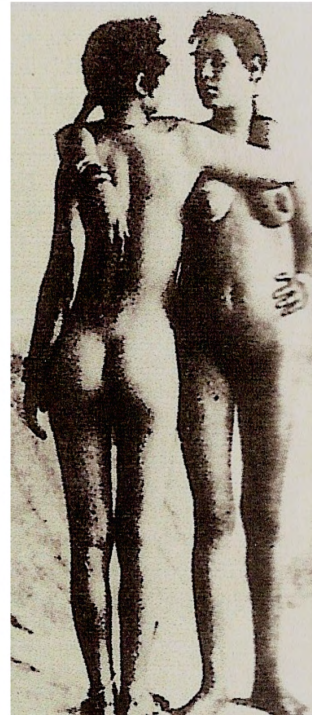
Resim 79: Wassily Kandinsky, “Transverse Line”, tuval üzerine yağlıboya, 1923

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.abstract-art.com>

Ekspresyonist sanatçının resminde; lirik duyguların yansıtıldığı, heyecanın ve umutsuzluğun renklerin diliyle verilmeye çalışıldığı, zaman zaman karikatüre yakın

¹⁰⁹ Çakmakçı, a.g.e., s.66.

formlarla zaman zaman da dramatik bir havanın sezildiği görülmekte ve dolayısıyla dış dünya gerçekliğinin, sanatçının, iç dünyasından ve fotografik görüntüden tamamen uzakta olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca dışavurumcu sanatçının resminde sıkça rastladığımız biçim bozmaların doğada var olan güzellikleri değiştirdiğini düşündüğümüzde de ekspresyonistlerin resimlerinde fotoğrafı bir araç olarak kullanmadıkları görüşü ağır basar. Ekspresyonistlerin bu tutumundan yola çıkarak, dışavurumcu sanatçının resim anlayışında birebir tuvale aktarma ya da fotoğraftan yararlanarak gerçekçi tarzda betimleme anlayışının varlığından söz edemeyiz. Ancak bütün bunların yanı sıra, Matisse'nin resim çalışmaları dışında 1906–1909 yılları arasında heykel çalışmaları da yaptığı bilinmektedir. 1908 yılında Musee Matisse Nice Salon'unda sergilenen ve fotoğraftan yararlandığı bilinen 'İki Siyah Kadın' adlı heykel çalışması buna örnek olarak gösterilebilir. *“Matisse, 'İki Siyah Kadın' heykelini yaparken bir fotoğrafı baz almıştır. Sanatçı, fotoğraftaki duyumsal ve Sappho'cu (Antik Yunan'da ilk ve en önemli kadın şair) imgeleri yumuşatmış, resimdeki dekoratif unsurların tersine figürlerin heykelsi özelliğini vurgulamıştır.”*¹¹⁰ (Resim80)



Resim 80: Henri Matisse, “İki Siyah Kadın” ve Matisse'nin yararlandığı fotoğraf, 1908

“Art Book, Matisse” isimli kitaptan alınmıştır.

¹¹⁰ Gabriele Crepaldi, **Art Book, Matisse**. Çeviren: Beyza Sumer (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001)

2.6. Kübizm’ in fotoğraf ile olan ilişkisi

Kübizm, 20.yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve önemli ölçüde etkinlik kazanan avangart sanat hareketidir. Cezanne’nın doğadaki her şeyin geometrik formlara indirgenerek görülebileceği düşüncesinden doğan Kübizm’ de, nesneler parçalanarak zaman kavramıyla çözümlenir ve tekrar bir araya getirilir. Kütle ve hacmin önem kazanmasıyla birlikte resme dördüncü boyut girer. Kübist sanatçılar, ele aldıkları nesneleri tüm yüzeyleriyle değerlendirerek onları parçalamış ve tekrar bir araya getirerek yeni bir biçim dili kullanmışlardır. Başka bir ifadeyle, “*kübizm, hacmin aşırı bir deformasyonudur.*”¹¹¹ Cezanne, doğada bulunan varlıkların her birinin kendi özüne ait geometrik bir form temelinde birleştiğini keşfetmiş, Cezanne’dan sonra, Georges Braque ve Pablo Picasso gibi ressamlar da objelerin yüzeyleri ve değişim süreçleriyle ilgili çalışmalar yaparak kolâjı sıradan kullanımından çıkartarak sanatsal düzeyde yüceltmişlerdir (Resim 81–82).

*“Fotoğrafik imgelerin sanat yapıtlarında kullanılmasına karşı çıkanlar bile, fotoğrafın kolaj ve montajda kullanılmasını yadırgamadılar. Fotoğrafın inandırıcı gücü ve başka gereçlerle bir arada kullanılışı, ona yeni anlamlar yüklüyordu. Kolajda fotoğraf inandırıcı etkisinin doruğundaydı ve başka gereçlerle birleştiğinde yeni anlamlar taşıyan bir resimsel betim oluşuyordu.”*¹¹²

1912 yılında Picasso ve Braque’ın resmin yüzeyine yapıştırdıkları nesnelerle ilk kolaj örnekleri ve hazır biçimler hayata geçmiş ve oluşturulmuş değil, hazır bulunmuş malzemenin resme girmesi, sıradan ve tek başına herhangi bir değeri olmayan malzemeye sanatsal bir anlam yüklemesinde de önemli olmuştur. Daha önceleri resmin tüm yüzeyi ressam tarafından çizilip boyanırken, Picasso ve Braque’dan sonra teknik olarak büyük bir değişim gerçekleşmiştir. “*Onlar, başka gereksinimleri karşılamak üzere yapılmış ‘sanat dışı’ nesneleri sanata dahil ederek yeni bir dönemi başlatmışlardı.*”¹¹³

¹¹¹ Adnan Çoker, **Cemal Tollu** (İstanbul: Galeri B Yayınları, 1996), s.62.

¹¹² Semiz, **a.g.e.**, s.48.

¹¹³ Mehmet Yılmaz, **Sanatçıları Okumak Ya da Hayali Söyleşiler** (İstanbul: Ütopya Yayınları, 2001), s.65.



Resim 81: Georges Braque,
“Gitarlı Adam”, tükt, 1911

<http://images.google.com>



Resim 82: Pablo Picasso,
“Avignonlu Kızlar”, tüyb, 1907

<http://images.google.com>

Kübitler, gerçeği gördüğümüz gibi değil, olduğu gibi gösterme isteği içinde olduğundan kâğıt, kumaş, gazete parçaları, fotoğraf gibi bazı malzemeleri de bu doğrultuda resimlerinde kullanmışlardır. Kullanılan bu malzemeler, resme üç boyutluluk hissi vererek gerçeği olduğundan farklı algılamamızı sağlamıştır. “*Amaç, ikna edici bir yolla derinlik yaratmak ve böylece de yeni bir gerçekliğe ulaşmaktır.*”¹¹⁴ Bunu yaparken de izleyiciye gerçeğe bağını koparmadığı duygusunu hissettirecek biçimlerle tutarlı bir şekilde kompozisyon oluşturulduğu takdirde her malzemeyle resim yapılabileceği düşüncesini göstermişlerdir. “*Greenberg’in kübizm üzerine söylediklerine göre; kübitler, hem uzaysal bir derinlik görüntüsü veren hem de resimsel düzlemin bütünlüğüne tam anlamıyla saygı gösteren tuvaler yaratmanın bir yolunu bulmaya çalışıyorlardı.*”¹¹⁵

Birbirinden farklı ve resme yabancı olan kolaj malzemelerin tuval resmine kazandırdıkları düşünüldüğünde, 20.yüzyıl teknolojisinin ve özellikle de fotoğraf

¹¹⁴ Dore Ashton, **Picasso Konuşuyor**. Çeviren: Mehmet Yılmaz (İstanbul: Ütopya Yayınları, 2001), s.84.

¹¹⁵ Mehmet Yılmaz, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** (İstanbul: Ütopya Yayınları, 2004), s.351.

makinesinin getirmiş olduğu yeniliklerin kübistlerin resme bakış açısının şekillenmesinde büyük rol oynadığı görülmektedir. Kübist resimler incelendiğinde, birbirinin içine giren biçimlerin oluşturduğu saydam görüntüler, farklı açılardan elde edilmiş obje görünüşleri ile kronofotoğraflar arasındaki benzerlik bunun açık bir göstergesidir. Picasso, Braque ve Juan Gris'in resimleri incelendiğinde bu etki açıkça görülebilir (Resim 83).

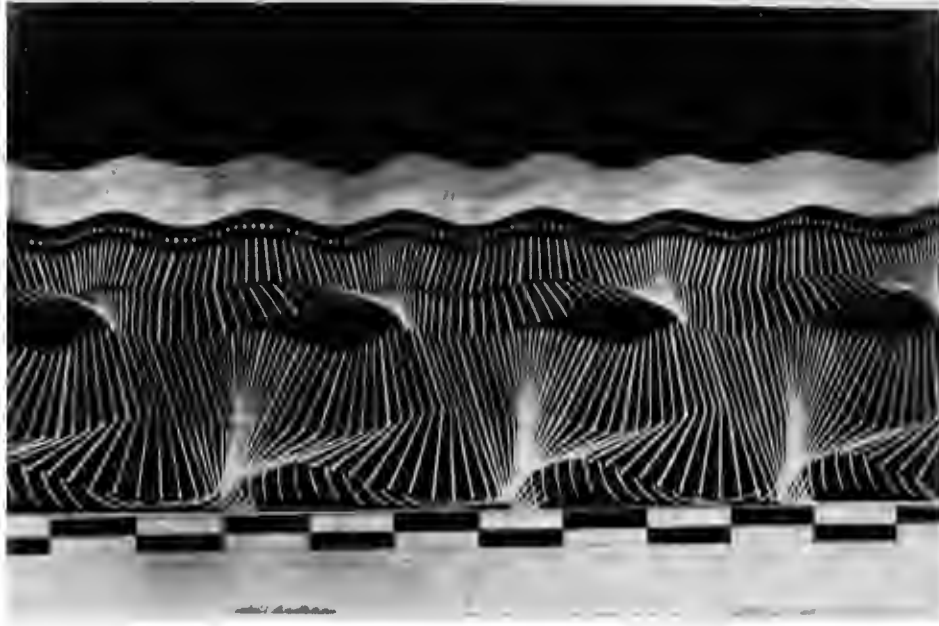


Resim 83: Georges Braque, “Oyun Kâğıtları ile Natürmort”, tuval üzerine yağlıboya ve karakalem, 80x60 cm, 1913

www.shafe.co.uk/art/Braque-_Composition_with_...

Duchamp ‘Merdivenden İnen Çıplak’ adlı resminde Marey’in siyah giysiler üzerine yansıtıcı etkisi olan beyaz bantlar yapıştırarak çekmiş olduğu hareketli fotoğraflardan yararlanmıştır. Bu fotoğrafta oluşan devinim ve hareket duygusu Duchamp’ ın resminde başka bir gerçeklik kazanmıştır (Resim 85). Ayrıca, “*‘Merdivenden İnen Çıplak’ da belli hareketlerin aşamalarının yüksek değerdeki örtücü hızlarıyla aynı çerçeve içine üst üste kaydedilmesinden oluşan stroboskopik fotoğraflarının etkisi görülür.*”¹¹⁶

¹¹⁶ Semiz, a.g.e., s.51.



Resim 84: G.J. Marey, “Siyah elbiseler içindeki adamın geometrik kronofotografı”, fotoğraf, 1883

<http://goldberg.berkeley.edu/.../images.html>

Duchamp’ın yapmış olduğu bu resimle ilgili görüşleri şöyledir:

“ Ben hareketin durağan bir görüntüsünü yaratmak istedim. Hareket bir soyutlamadır, resmin bütünlüğünde yer alan bir akıl yürütmenin sonucunda ifadesini bulur. Bu sırada gerçek bir insanın gerçek bir merdivenden inip inmediğini bilmemizle ilgisi yoktur. Temelde, hareket resmi seyreden gözündedir ve bunu o resmin içinde yerleştirir.” diyerek ortaya koyduğu soyut ifadenin anlaşılabilmesi için sanatçıyla izleyici arasında resmin okunabilirliğini sağlayacak belli bir alışverişin olması gerektiğini öne sürmüştür.”¹¹⁷

Kübist sanatçılar için önemli olan geometrik parçalanmalar, biçimlerin birbirlerinin içine girmesi, tek kaçışlı perspektifi reddederek görüntüyü aynı noktadan değişik açılarla yakalama arzusudur. Fotoğraftaki gibi anı yakalama isteğinden çok, birçok anı bir arada verebilme adına önem taşıyan bu anlayış Fütürizmde de farklı boyutlarda ele alınmıştır.

¹¹⁷ Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992), s.46.



Resim 85: Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”, tuval üzerine yağlıboya, 1912

parisconnected.wordpress.com/.../

2.7. Fütürizm’in fotoğraf ile olan ilişkisi

Fütürizm, 20. yüzyıl başında İtalya’da önce şiir alanında daha sonra resimde etkili olan bir sanat hareketidir. 1908 yılında etkinlik kazanan Fütürizm, geleneği ve geleneksel sanatı tamamen reddetmiştir. Şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından kurulan hareket, gerçek gelişimini İtalya’da göstermiştir. Amaçları, geleceğe geçişte mekanik yaşamdan yararlanmak ve teknolojiyi yüceltmektir. “*Hareket, bu görüşün çıkış noktası olmuş, endüstri ve makine ilk olarak fütürizmde önem kazanmıştır.*”¹¹⁸

Şiir, roman, heykel, fotoğraf, film ve mimarlık gibi sanat alanlarını kapsayan bir akımın üyesi olan Fütürist sanatçılar, Kübist sanatçılardan farklı olarak nesnenin hareket anındaki görüntüsünden yararlanmışlar ve aynı kare içinde birden çok hareketin yer aldığı kronofotografi yönteminden etkilenmişlerdir. Fütürist sanatçılar arasında yer alan

¹¹⁸ Turani, 2000, a.g.e.,s.45.

Giacomo Balla, (1871-1958) ışık ve renk sorunlarıyla ilgilenerek bölümleme tekniğini kullanmış, heykeltıraş ve ressam Umberto Boccioni, (1882-1916) hareket ve Fütürist anlatım tekniğinin kuramını ortaya koymuş, Carlo Cara (1881-1966) ise; plastik dinamizmiyle Kübizmle Fütürizmi birleştirmiştir. Bunun yanı sıra, Luigi Russolo (1885-1965) ve Gino Severini (1883-1965) de Fütürizmin önde gelen sanatçıları arasındadır.

“Koşan bir atın dört değil yirmi ayağı vardır” sloganını benimseyen Fütüristler, konularını gerçek yaşamdan seçerek daha çok büyük kent yaşamının getirdiği hızla ilgilenmişlerdir. Müzelere, kitaplara yani her türlü akademiye karşı tepkiyle yaklaşan Fütüristlerin çağın değişimini ve hızını yakalayabilmek adına fotoğrafın teknik imkânlarından yararlandıkları gerçeği de açıkça görülmektedir.

Fütüristlerin önemli isimlerinden biri olan Giacomo Balla, uzun süren fotoğrafçılık yaşamından sonra resimle de ilgilenmeye başlamış, resimlerini yaparken de ardarda gelen görüntülerin tek bir karedeymiş izlenimi veren kronofotoğraflardan yararlanmıştır. “*‘Keman Yayının Ritimleri’ (1912) adlı tabloda, her şey bir kronofotoğrafta olduğu gibi görülür.*”¹¹⁹ (Resim 86) Yine Marey’in çekmiş olduğu fotoğraflar incelendiğinde de, Balla’nın ‘Göçmen Kuşların Uçuşu’ adlı eserini de bu fotoğraflardan esinlenerek yapmış olduğu düşüncesi pekişmektedir (Resim 87).

Boccioni’nin pek çok yapıtında Fütürizmin dinamizmini ve hareketini açık bir şekilde aktardığı görülmektedir. “*Boccioni’nin, bu çalışmalarındaki hareket, figürlerin parçalara çözülmesiyle belirtilmiştir. Bu uygulamada fotoğrafın ya da sinemanın etkisi olmalıdır.*”¹²⁰ Resimlerini karakteristik unsurlardan oluşturan Severini ise, zarif biçimlerden faydalanmıştır (Resim 88).

¹¹⁹ Lynton, a.g.e., s.94.

¹²⁰ <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm>



Resim 86: Giacomo Balla “Keman Yayının Ritimleri”, tuval üzerine yağlıboya, 1912
www.mishabittleston.com/artists/giacomo_balla/



Resim 87: Giacomo Balla “Göçmen Kuşların Uçuşu”, tuval üzerine yağlıboya, 1913
<http://ressam.motoru.org/ressam/category/balla-giacomo>



Resim 88: Gino Severini, “The Boulevard”, tuval üzerine yağlıboya, 63.5x91.5 cm, 1910
artknowledgenews.com/gl/Estorick_Collection_.html

Giacomo Balla gibi fotoğrafa merakı olan bir başka Fütürist sanatçı Antonio Giulio Bragaglia da resimlerinde; hareketin yarattığı karmaşıklığı, ritmi, devinimi ve maddeden uzaklaşma eğilimiyle izlenimlerini yansıtmaya amacındadır. Bunu yaparken de tekniği ve ismi kendisine ait olan ‘blur yöntemini’ kullanmıştır. Bragaglia’nın “Fotodinamizm” adını verdiği fotoğraflar buna iyi birer örnektir (Resim 89).

“O, hareketin mekân içindeki sürekliliğini, hareketler arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istiyordu. Ona göre; fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkana aydınlık yüzeyler ışığın hareket olarak rol almasının sonucuydu. Hareketin mekân içindeki sürekliliğini ve onun tanımladığı yapay hacimleri fotoğraflarında göstermek istiyordu. Hareketin sürekliliğine önem veriyor ve hareket eden bir cismi belli aralıklarla “dondurarak” net olarak göstermek yerine hareketin biçimini saptamak (çizmek) istiyordu.”¹²¹

¹²¹ Topçuoğlu, a.g.e., s.47.



Resim 89: Antonio Giulio Bragaglia, “Kontrabas çalan adam”, (Fütürist Fotodinamizm Serisinden), 1932

<http://www.photographers.it/articoli/cinemaefotografiafuturista.htm>

2.8. Dadaizm’ in fotoğraf ile olan ilişkisi

Dadaizm, 1915-16 yıllarında I.Dünya Savaşı'na bir karşı çıkış ve başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. “Savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe inançlarını tümüyle yitiren sanatçıların oluşturduğu bir akımdır.”¹²²

Dadaizm’in amacı, estetik kaygılarla sanat yapmak değildir. Dadaistler, ürünlerinde bıkkınlık ve nefret duyguları içinde olayları acı bir şekilde ifade ederek mesaj verme kaygısı gütmüşlerdir. Dadaizm’in kelime olarak anlamı, sanat eserini biricik değil, kuşkular ve protestoların anlatımını içeren mesaj olarak tanımlar.

Dada hareketi Zürih, Paris ve New York’ta aynı tarihlerde baş göstermiş, 9 Şubat 1916 yılında da Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara ve Marcel Janco’nun başlatmış olduğu hareketle Dada akımı olarak sanat tarihine geçmiştir. “Dada’nın tarihi, izlenimcilikten Birinci Dünya Savaşı’na uzanan bir çizgide sanatın (Dada’ya

¹²² Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 1, s.417.

göre artık yitirilmiş) işlevinden yola çıkıp, kavram düzeyinde sanatla gerçekleştirilen bir hesaplaşmanın tarihidir.”¹²³

Sanatta akıl dışı şeyleri nitelemek adına Kübistlerin kolaj tekniğinden ve Marcel Duchamp’ın hazır-nesnelerinden yararlanan Dadaistler, sanatsal düzene karşı benimsedikleri ortak fikirlerle yeni anlatım biçimleri oluşturmuşlardır. ‘Montaj’ ve ‘Fotomontaj’ teknikleri de Dadaist sanatçılar tarafından eserlerinde sıkça kullanılmıştır. Raul Haussman, George Grosz, John Heartfield gibi sanatçıların fotomontaj ismini verdiği bu teknik, özellikle Grosz ve Heartfield’in kolajlarında açıkça görülmektedir (Resim 90).



Resim 90: George Grosz-John Heartfield, “Dada-merika”, kolaj, 1920

<http://www.dekunsten.net/71+.html>

Hans Arp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters’in rastlantısal düzenlemelerle yapılmış kolajları, Grosz ve Heartfield’in fotomontajları, Dadaistlerin yapıtlarını oluşturan fotoğraf imgeleriyle arkasında pek çok yeni düşünceler ve yeni anlatım biçimleri bırakmış, bundan sonra da Dadaizmi takip eden sanat akımlarında etkin rol

¹²³ Ahmet Cemal, **Sanat Üzerine Denemeler** (İstanbul: Can Yayınları, 2000), s.52.

oynamıştır. Akım, 1922 yılında dağıldığında da sanatçıların birçoğu Sürrealist hareket içinde yer almışlardır.

2.9. Sürrealizm’ in fotoğraf ile olan ilişkisi

Sürrealizm, Dada gibi I. Dünya Savaşı yıllarında gündeme gelmiş, 1924 yılında Fransız şair Andre Breton tarafından yazılan manifesto ile sanatın yaratıcılık ilkeleri savunulmuştur. Sürrealistlerin resimlerini daha çok düşsel öğeler ve bilinçaltı kuramları süslemiştir. *“Sürrealistler, resmin düş üründen anlamsız bir hikâye anlatmasını ve seyircide şaşkınlık yaratacak ve onu sarsacak bir etkinlik olmasını isterler.”*¹²⁴

Sürrealizmin gelişmesinde Dada’nın etkilerinin yanı sıra özellikle psikanalist Freud’un bilinçaltını ve düşlerini sorgulayan araştırmalarının da etkisi büyüktür. Sürrealizm, sadece bilinçaltındakilerin yansıtılmasını değil, insan yaşamının fantezilerinin de sergilenmesi gerektiğini savunmaktadır.

Mantıksal düzenin tamamen yok olduğu, gerçeğe ulaşabilmenin ancak bu mantıksal düzenin yok olduğu takdirde gerçekleşebileceğini savunan Sürrealistler, resimlerinde de görünenin betimlenmesi değil, aklın ötesinde bilinçaltının resimlerini yapıyorlardı. Salvador Dali’ye göre “elle yapılmış düş fotoğrafları” olan bu resimlerde, Rene Magritte’nin “Işıklar İmparatorluğu” ve Max Ernst’in “ Bülbul Tarafından Tehdit Edilmiş İki Çocuk” örneklerinde olduğu gibi görünen dünyada görülmesi imkânsız sahnelerin yer alması mantıksızlığı da beraberinde getiriyordu. (Resim 91-92) *“Sürrealist resim sanatında önemli bir rol oynayan mantıksızlık en çok acayip biçimli radyo düğmelerinde ya da sık sık sözü edilen bir şemsiyenin bir dikiş makinesi ile tesadüfen ameliyat masasında karşılaşmasında ortaya çıkmaktadır.”*¹²⁵

¹²⁴ Tansuğ a.g.e., s.47.

¹²⁵ Turani, 1999, a.g.e.,s.613.



Resim 91: Rene Magritte, “Işıklar İmparatorluğu”, tuval üzerine yağlıboya, 146x113.7 cm, 1954

<http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte68.html>



Resim 92: Max Ernst, “Bülbül Tarafından Tehdit Edilmiş İki Çocuk”, tuval üzerine yağlıboya, 1924

vidalia11-thelibrary.blogspot.com/2007/03/max...

Düşleri görselleştiren ve nesneleri kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı bir ortam yaratma çabası içinde olan Sürrealizmde;

“Soğuk bir ışıqla aydınlanan kemik biçimlerinin hakim olduğu absürt ve nostaljik bir dünyanın yaratıcısı olan Yves Tanguy (1900–1955), şaşırtıcı ve grotesk bir anlatımı yeğleyen Max Ernst (1881–1976), gerçek anlamda anlatımsal olmayan fakat düşünülebilir tartışmaya açık yalın eserleriyle tanınan Rene Magritte (1898–1967),ve polemikli kişiliği ve afişe hususiyetleriyle olduğu kadar sürrealizmin en popüler tarzını temsil eden Salvador Dali (1904–1989) akımın en önemli isimleridir. Bunlar dışında otomasyonu tam bir çocuksu görüntüler yaratmaya götüren ve kendisine özgü anlatımıyla hemen teşhis edilen Joan Miro (1893-1983) ve ekspresyonist ortamda da bulunmamasına rağmen eserleri sürrealist yaratıcılık ortamında yer bulan Paul Klee (1879-1940) ve Laszlo Moholy-Nagy de diğer ilintili sanatçılar arasında yer almaktadır.”¹²⁶

Tam olarak bir sanat hareketi olmayan, daha çok toplum düzeninin bozukluğunu umutsuz bir dille aktaran akımda, Soyut Sürrealizm ve Doğrucu Sürrealizm olmak üzere iki farklı eğilim kendini göstermiştir. Ruhsal çözümlemelere dayanan Soyut Sürrealizm’ de Max Ernst’in frotajları örnek olarak gösterilebilir. Ernst, bu denemelerinin yanı sıra imgelemine resimde de harekete geçirmiş ve başka teknikler de kullanmıştır. Özellikle resimlerinde daha soyut çalışmayı yeğlemiş ve fotoğraf makinesinin kaydettiği hava akımlarından ve tuval üzerinde sallanan tenekeden sızan boyaların oluşturduğu çizgilere kadar değişik kaynaklar ve yöntemlerden faydalanmıştır. Ernst, fotoğrafın yaratmış olduğu görsel imgelerin yanı sıra resimlerinde kurşun kalem ve guaj boyayı da bir arada kullanmıştır. “Hazırladığı kolajları reproduksiyon tekniğiyle fotoğraf kağıtları üzerine pozlandırarak bağımsız parçalar arasındaki bütünlüğü ortaya çıkardı. Ernst’in çalışmaları mitolojinin ironiye dayalı mizahın senteziydi ve imgelem dünyasının kökeninde devamlılık duygusuyla hareket eden düşler vardı.”¹²⁷ Doğrucu sürrealizmde ise; Magritte, Dali ve Tanguy’un çalışmaları örnek olarak gösterilebilir. Tanımlanabilir biçimlerin fantastik mekânlarda kurgulanmasıyla birlikte bu resimlerde de “nesnelerin ayrıntılı bir biçimde betimlenmesi, düş ya da karabasanı anımsatan usdışı ortamların içinde verilmeleri söz konusudur.”¹²⁸

¹²⁶ Beksaç, a.g.e., s.124.

¹²⁷ Semiz, a.g.e., s.71.

¹²⁸ Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 1, s.670.

Sürrealizmde ressamların birçoğu sadece resim çalışmalarıyla yetinmemiş aynı zamanda fotoğraf çalışmaları da yapmıştır. Özellikle Doğrucu Sürrealizmde; çalışmalarında fotoğrafa sıklıkla başvuran Dali ve Magritte yaptıkları resimlerin reproduksiyonlarını almanın yanı sıra düşünsel anlamda da çoğu kez fotoğraftan yararlanmışlardır. Dali'nin "Coşkunun Fenomeni" adlı kolaj çalışması da başkalarının çekmiş olduğu fotoğraflardan yola çıkılarak oluşturulan bir düzenlemedir. (Resim 93) *"Bu fotoğraflar çok ayrı kontekslerden alınmış ve farklı bir işlev yüklenmiştir. Her fotoğraf birbiriyle ilişkisi sonucunda farklı manalar taşır."*¹²⁹



Resim 93: Salvador Dali, "Coşkunun Fenomeni", Kolaj, 27x18.5 cm, 1933

<http://www.english.upenn.edu/~sharzewski/large%20Dali.jpg>

¹²⁹ <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html>

Aynı dönemde Dali gibi fotoğrafla yakın ilişki içinde olan Magritte'nin fotoğraf çalışmaları da resimleriyle paralellik göstermektedir (Resim 94-95). *“Fotoğraflarında da aynı resimlerindeki gibi uğursuz ölüm sessizliği ve hareketsizlik dikkati çeker.”*¹³⁰



Resim 94: Rene Magritte,
“Özgürlüğün Eşiğindeki Edward James”,
tüyb, 1937
psyc.queensu.ca/~psyc382/MagritteNot.html



Resim 95: Resimde yararlandığı fotoğraf,
10.8x16.7 cm, 1937
http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm

Sürrealist sanatçılar arasında fotoğraf sanatıyla yakından ilgilenmiş bir başka isim ise Man Ray'dir. Man Ray, fotoğraf üzerine pek çok teknik geliştirerek bunları resimlerinde kullanmıştır.

*“Man Ray, fotoğrafını yapmak istediği cisimleri, fotoğraf makinesi kullanmadan, doğrudan ışığa hassas kâğıtların üzerine yerleştirip pozlayarak fotoğraf yapma tekniğinin öncüsü olmuştur. Kendisi bu görüntüleri "radyograf" olarak isimlendirmiştir. Man Ray aynı zamanda fotoğrafın kâğıt üzerinde gelişmesi işlemi sırasında, tekrar ışıkla pozlayarak tonları kısmen tersine çevirmeyi denemiştir. Bilim adamlarına göre "Sabattier etkisi" olarak bilinen bu olay fotoğraf çevrelerince "solarizasyon" olarak adlandırılır.”*¹³¹

¹³⁰ <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html>

¹³¹ <http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/uzaklardan15.html>

Man Ray'ın bazı çalışmalarında gerçek dünyanın ve hayalinde yaratmış olduğu imgelerin (resimlerinde kullandığı imgeler ve çektiği fotoğraflar) birlikteliğinden doğan bir yaklaşım da söz konusudur (Resim 96- 97).



Resim 96: Man Ray, “Dudaklar”, tuval üzerine yağlıboya, 1936
portero.com/shop-by-category/art/lithograph/s...



Resim 97: Man Ray, “Gözlem Zamanı-Âşıklar”, üstte yapmış olduğu resim-altta da çekmiş olduğu fotoğraf, 1936
www.kyushu-ns.ac.jp/.../societyincinema-03.htm

Man Ray gibi fotoğrafın teknik yönünü sorgulayan ve bu alanda araştırmalar yapan Moholy- Nagy de öğrendiği tekniklere sürrealist çalışmalarında yer vermiştir. Viyana'ya giderek fotogram ve foto montaj çalışmaları yapan Moholy- Nagy'nin çalışmalarındaki en önemli özellik, ışığın yaratmış olduğu etkilerdir (Resim 98-99). Bu

çalışmalar, nesnel dünya gerçekliğinden uzak olmanın yanı sıra; sürrealist resimlere kaynak oluşturacak fantastik kurguların da kompozisyonlarıdır.



Resim 98: Moholy-Nagy, fotogram, 1926
www.britannica.com/EBchecked/topic-art/387685...



Resim 99: Moholy-Nagy, fotogram, 23.9x17.9 cm, 1926
www.metmuseum.org/.../euwco/ho-1987.1100.158.htm

Çok yönlü bir kişilik olan Moholy-Nagy, aynı zamanda Bauhaus Okulu'nun kurucularındandır ve deneysel anlamda fotoğraf adına pek çok girişimde bulunarak öğrencilerinin de bu alanda gelişmesine katkıda bulunmuştur.

“Moholy-Nagy öğrencilerine, kesilmiş fotoğraflardan, havadan çekilmiş yüksek hızlı analitik görüntülere, yalın fotoğraftan müdahale edilmiş çekimlere kadar her türlü görüntüyle kolaj yapmalarını öğütlemiştir. Böylece Bauhaus öğrencileri, alçak veya yüksek noktalardan fotoğraf çekmenin olanaklarını, gölgeleri tasarımın bir parçası olarak kullanmayı keşfetmişlerdir.”¹³²

Resimlerinde gerçeğin ve fantezinin bir arada yer aldığı düşsel görüntülerin imgeler aracılığıyla yansıtıldığı Sürrealizm, zaman içinde ortaya çıkan pek çok akımın da bu fotoğrafik imgeleri kullanmasına öncü olmuştur. Pop Art akımı da bunlardan birisidir.

¹³² <http://www.ifod.org/ifod/content/view/110/11/>

2.10. Pop Art' ın fotoğraf ile olan ilişkisi

İlk olarak 1954 yılında İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Allowey tarafından kullanılan Pop Art tanımlaması, 1960 yılında İngiltere ve Amerika'da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan bir sanat hareketine dönüşmüştür. Popüler kültürü oluşturan, o günün yenilikleri olarak gündeme gelen medya iletişim araçları ve tüketime yardımcı bir reklam aracı olarak karşımıza çıkan filmlerin ve pop müzik gibi kitle kültürünün imgelerini kullanarak alıcıya belli mesajlar iletmeyi amaçlayan bir sanat akımıdır. *“O, pahalı arabalardaki film yıldızlarını, ünlü markaları simgeliyordu. Tarihin çok hızlı bir değişim yaşadığı 60'lı yıllardaki modern toplumun, Beatles hayranlığının, uzay yarışının simgesi, en kusursuz sanatsal dışavurumuydu.”*¹³³

Kitle iletişim araçları, savaşçı olduğu kadar eğlendirici olduğundan dolayı da Pop Art'ın babası olarak görülmüş aynı zamanda da hiçbir sanat akımına bulunmadığı kadar katkı sağlayarak akımın gelişmesine neden olmuştur. *“Kent kültürünün odağını teşkil ettiği ana anlatım temleri fotoğraflar, çizimler ve reklamlardan alınma ve sıradan insanın belleğine yer etmiş imgelem biçimlerini kullanır.”*¹³⁴

Akımın en önemli temsilcileri, kitle sanatı arayışında öncü olan Richard Hamilton (1922-), geometrik eğilimli çalışmalarıyla Eduardo Paolozzi (1924 - 2005), Allen Jones (1937-), David Hockney (1937-), Jasper Johns (1930-), Robert Rauschenberg (1925-) ve Andy Warhol (1928-1987)'dur.

Richard Hamilton, 1955'de 'İnsan, Makine ve Devinim' konulu bir fotoğraf sergisi düzenlemiş, hemen bunun akabinde yapmış olduğu çalışmalar doğrultusunda da pek çok kolaj çalışmasına imza atmıştır. 'Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Kılan Nedir?' adlı çalışma Hamilton'un ünlü kolaj çalışmalarından biridir (Resim 100). Bazı sanat tarihçileri tarafından Pop Art akımının ilk örneği olarak değerlendirilen bu kolaj çalışmasında, seyirci 1950'li yılların stilize edilmiş iç mekanını görmektedir. Mekânda yer alan objelerin birçoğu, özellikle de dergi ve kesilmiş fotoğraflar tüketici topluma yapılan eleştirel bir tavrı gözler önüne serer. Sanatçı, figürün eline verdiği

¹³³ Bedri Baykam, **Maymunların Resim Yapma Hakkı** (İstanbul: Literatür Yayınları, 1994), s.253.

¹³⁴ Beksac, **a.g.e.**, s.138.

lolipop'un üzerindeki 'Pop' yazısıyla da yeni sanat akımının habercisi olarak izleyiciye gönderme yapar. Hamilton, bu çalışmasında kullandığı imgelerle çağdaş medyayı, reklam dünyasını ve popüler kültürün simgelerini en iyi şekilde temsil etmektedir. *"Bu yapıt, tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve pop sanatın kapsadığı bütün konuları içermektedir. Fetiş nesnelerin yapıtta böylesi yığılması bir eleştiriden çok, çağdaş insanın gerçeğini ve doğal olarak aynı zamanda sanatçının gerçeğini oluşturan imgelerin betimlenmesidir."*¹³⁵



Resim 100: Richard Hamilton "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Kılan Nedir?", kağıt üzerine kolaj, 1956

<http://artinspired.pbworks.com/Collage>

Pop Art'ın Amerika'daki gelişiminde önemli bir isim olan Robert Rauschenberg de Dada sanat akımında olduğu gibi sıradan imgelere sanatsal anlamlar yükleyerek çok çeşitli kolaj çalışmaları yapmıştır (Resim 101). *"1950-60 yılları arasında bir dizi karışık gereçli yapıt üretmiş, kolaj tekniğine yeni bir yorum getirmiş ve fotoğraf-sanat ilişkisini, Dada'dan bu yana geçirdiği gelişiminden bir aşama daha öteye götürmüştür."*¹³⁶

¹³⁵ Semra Germaner, **1960 Sonrasında Sanat** (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1997), s.11.

¹³⁶ Semiz, **a.g.e.**, s.73.

Resimlerinde kullandığı imgeler çoğunlukla fotoğraftır, ancak oluşturmuş olduğu imgeler ve bu fotoğraflar arasındaki bağlantıyı da resimsel oyunlar ve grafik açıklamalarla vermiştir.



Resim 101: Robert Rauschenberg, “İsimsiz”, Kolaj, 39.3x52.7 cm, 1955

[http:// z.about.com/d/arhistory/1/0/1/S/rrc_06.jpg](http://z.about.com/d/arhistory/1/0/1/S/rrc_06.jpg)

Amerika’da pop etkilerinin hissedildiği bir başka sanatçı da Andy Warhol’dur. Her yerde gördüğümüz ve sıkça tekrarlanan reklam imgeleriyle tanınan Warhol, sanat çevresi tarafından da bu yönüyle tanınmış ve yapıtlarında yer verdiği bu imgeleri seri bir üretim anlayışı içinde tuvaline aktarmayı amaçlamıştır. “*Warhol, belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde birçok kez yineleyerek fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır.*”¹³⁷ (Resim 102).

¹³⁷ Lynton, a.g.e., s.302.



Resim 102: Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, tuval üzerine ipek baskı-emaye ve akrilik, 208x140 cm, 1962

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://z.about.com>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FOTOĞRAFIN TÜRK RESİM SANATINA GİRME BİÇİMLERİ

1. FOTOĞRAFİK GÖRÜNÜMLER VE KONU SEÇİMİ

Türk Ressamların eserlerinde fotoğrafı hangi amaçla, nasıl ve ne tür anlayışı benimseyerek kullandıkları ‘Fotoğrafın Türk Resim Sanatına Girme Biçimleri’ başlığı adı altında üç bölümde incelenmeye çalışılacaktır. İlk olarak Türk primitiflerinin fotoğrafı kullanmalarındaki yöntem ve konu seçimleri anlatıldıktan sonra, ikinci olarak; Türk Resminde foto-gerçekçi anlayışı benimseyen sanatçılardan bahsedilecek, üçüncü ve son bölümde ise; fotoğrafın obje (malzeme) olarak Türk Resmine girmesi ve bu yöntemi benimseyen sanatçılar eserleriyle birlikte incelenmeye çalışılacaktır.

1.1. TÜRK PRİMITİFLERİ (Türk Fotoğraf Yorumcuları)

‘İlkel, eski olan’ anlamlarına gelen ‘Primitif’ sözcüğü bir grup adı olarak, 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen ‘Elli Yıllık Türk Sanatı Sergisi’yle gündeme gelmiştir. Türk Resim Sanatında fotoğraftan yararlanılarak yapılmış olan eserlerin ilk örnekleri, özellikle İstanbul fotoğrafçısı olan Abdullah Biraderler’in çektiği fotoğrafları resimlerinde kullanan Türk Primitif Sanatçılarına aittir. Kuşkusuz Türk Resim Sanatına katkıları yadsınamayan bu sanatçıların çalışmaları teknik bilgidен yoksun olmasına karşın şaşırtıcı derecede realist etkiler taşımaktadır. “Çoğunlukla askeri mühendis okullarından yetişen bu sanatçılar, resmi teknik gelişimleri için bir araç olarak değerlendirmişler ve bu yüzden foto-gerçekçi bir üslupla çalışmışlardır.”¹³⁸

¹³⁸ Hakan Demir, “Batılılaşma ve Modernleşme İkileminde Çağdaş Türk Resminin Oluşumu” **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı no 12, (Şubat 2002), s.76.

Öğrenci Ressam Kuşağı olarak da anılan Türk Primitifleri fotoğrafı, resme başlarken önemli bir öge olarak kullanmışlar ve eserlerinde manzara temalı konulara ağırlık vermişlerdir.

“Geniş bir detay zevkine sahip bulunan bu sanatçılar figürden çok manzara resmine yönelmişlerdir, Yıldız sarayının havuzlu bahçeleri gibi konuların yanı sıra saray salonlarını büyük bir gözlem çabasıyla ele alan eserler de yapmışlardır. Kuşku yoktur ki, Türk resim sanatının minyatür klasiklerinden sonra dünya resmine yaptığı en önemli katkı hala bu resimlerdir.”¹³⁹

Türk Primitifleri, resimlerini yaparken genellikle fotoğrafı kareleme yöntemiyle büyütme, tuvale taşıma ve daha sonra da renklendirme yöntemini benimseyerek eserlerini oluşturmuşlardır. Sanatçıların çalışmaları incelendiğinde teknik olarak birbirine olan benzerlikler gözlenmiş olsa da, hiçbirinin bu yöntemler dışında benimsemiş olduğu bir teknik yoktur. *“Bu sanatçıların fotoğraftan modern hiperrealistleri özendirecek kadar duru, sakın, ıssız bir yorum boyutu elde ederken ortaya koydukları üslup ortaklığı, adeta anonim bir atölye ruhu içinde çalıştıklarını göstermektedir.”¹⁴⁰*

Fransız Sanat Eleştirmeni Rene Huygue’nin önerisiyle ‘Türk Primitifleri’ olarak adlandırılan bu sanatçılar arasında; Hüseyin Zekai Paşa, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip, İbrahim, Münip, Ahmet Şekür, Ahmet Ziya Şam, Şevki, Selahaddin ve Osman Nuri yer almaktadır.

“Resimlerini fotoğraflardan yapmalarına karşın kimi düzenlemelerinde konu da ayıklamalara giderek objektifin nesnelliğini aşan saf ve titiz bir duyarlılığa sahip manzara ressamlığına ulaşmışlardır. Özellikle bu tutum asker ressamı kuşağı içinde yer alan Hüseyin Zekai Paşa’nın resimlerinde en belirgin şekilde kendini göstermektedir.”

¹³⁹ Sezer Tansuğ, **Resim Kılavuzu** (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1973), s.197.

¹⁴⁰ Tansuğ, 1999, **a.g.e.**, s.85.

1.1.1. Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919)

1860 yılında Üsküdar’da doğan Hüseyin Zekai Paşa, İlköğrenimini tamamladıktan sonra Kuleli Askeri İdadisi’ne girmiş, daha sonra Hoca Ali Rıza’nın da aralarında bulunduğu arkadaş grubuyla birlikte özel bir resim atölyesi açmıştır. Burada Osman Nuri Paşa ve Süleyman Seyyid’den sanat eğitimi alan Hüseyin Zekai Paşa ardından Mekteb-i Harbiye’ye girmiş ve 1883 yılında buradan mezun olmuştur.

“Mekteb-i Harbiye çıkışlı olan sanatçı, dönemin diğer ressamlarından farklı olarak, fotoğraftan biçim yansımalarını gerçekleştirirken, biçimleri üstün renklendirmeciliği ile de kuşatarak doğadan çalışmışçasına yaratıcı bir düzeye ulaşmıştır. Kimi sanat yazarlarını yanıltan nokta da buradan doğmaktadır. Hüseyin Zekai Paşa, fotoğraftan çalıştığı resimlerinde fotoğrafın derinliğini daha da arttıran ayrıntıları resim diline çeviren ve yer yer eserin gereksinimine göre ışık-gölge gibi katkılar da yapmıştır.”¹⁴¹ (Resim 103)



Resim 103: Hüseyin Zekai Paşa, “Yıldız Sarayı Bahçesinden (Detay)”, tuval üzerine yağlıboya, 95x134 cm

<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/zoom.php?bw=694&bh=500&orjimage=/images/zhzp28.jpg>

¹⁴¹ Başkan, a.g.e., s.85.

Hüseyin Zekai Paşa, tarihi yapılarla dolu manzaralar içeren fotoğraflardan yararlandığı resimlerinde aynı temayı defalarca işlemiş, bunun yanı sıra resimlerinde mimari görünümlü yapılara da sıklıkla yer vermiştir.

“Hüseyin Zekai Paşa, fotoğraftan yararlanarak manzaralar dışında mimari görünümle de resimlemiştir. Bunlardan bir kısmı, burada III. Ahmet Çeşmesi’nde olduğu gibi, sultanı yüceltme amacını da taşımaktadır. Bilindiği gibi, III. Ahmet döneminde Lale Devri yaşanmış ve Batılılaşma hareketleri ivme kazanmıştır. Hüseyin Zekai Paşa, “zevk-i sefa” dönemi olarak bilinen bu dönemin padişahını onurlandırdığı resmini Saray’a sunmuş olduğu bilinmektedir.”¹⁴²
(Resim 104)



Resim 104: Hüseyin Zekai Paşa, “III. Ahmet Çeşmesi”, tuval üzerine yağlıboya, 70x88 cm

<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/contentz.php?imgid=4245&ic=75&sergi=589&pg=1&order=25>

İkinci Asker Ressamlar kuşağında yer alan Hüseyin Zekai Paşa, kendisi gibi asker ressamı kuşağında yer alan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid gibi Avrupa da resim eğitimi görmemesine rağmen resimlerinde göze çarpan renk ve ışık kullanımındaki ustalığıyla içinde bulunduğu dönemin önemli sanatçıları arasında yer almaktadır.

“Sanatçının çok yoğun bir resim disiplininin geçmemiş olması, birbirinden çok farklı üslup eğilimlerine bağlı resimler yapmasına neden olmuştur. Bunlar arasında tıpkı fotoğrafları

¹⁴²<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/contentz.php?imgid=4243&ic=75&sergi=589&pg=1&order=23>

yorumlayan primitifler gibi bazı resimleri için fotoğraftan yararlanmakla birlikte kendisini izlenimcilere yaklaştıran açık hava çalışmaları da vardır.”¹⁴³ (Resim 105)



Resim 105: Hüseyin Zekai Paşa, “Manzara”, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm

<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/contentz.php?imgid=4227&ic=75&sergi=589&pg=0&order=7>

1.1.2. Salih Molla Aşki (1869- 1925)

1869 yılında İstanbul/İstinye de doğan Salih Molla Aşki, 1892 yılında Darüşşafaka Lisesi’ni bitirmiştir. Okul yıllarında resme olan düşkünlüğü lise yıllarında resim öğretmenini olan Fahri Kaptan’dan resim dersleri almasını sağlamış ve bu dersler onun sanatçı kimliğinin ulaşmasında büyük rol oynamıştır. “*Darüşşafaka çıkışlı ressamların ortak üslup özelliklerini benimseyen ve onlar gibi birkaç yapıtla tanınan sanatçı, diğerleri gibi dingin bir üslup atmosferi içinde ve anonim bir resim yöntemini benimsediği yapıtlarında fotoğraftan yararlanmıştır.*”¹⁴⁴

‘Yıldız Sarayı Bahçesine Bakış’ adlı eseri sanatçının fotoğraf çıkışlı çalışmalarından biri olmakla birlikte aynı zamanda kendisinin tanınmasını sağlayan eseri olarak da bilinmektedir. Sanatçı, bu resminde bitki dokusunun yaratmış olduğu

¹⁴³ Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 2, s.816.

¹⁴⁴ Tansuğ, 1999, **a.g.e.**,s.369.

doğallığı, mimari görünümlü yapılarla ve yapay bir havuzla süsleyerek büyüleyici bir mekân yaratmıştır (Resim 106).

“Bu resimlerde doğada çalışmak yerine daha çok fotografik bir yaklaşımın varlığından söz edilebilir. Neredeyse bütün Primitiflerin resimlerinde görülen boyutların aynı olması ve özellikle, Salih Molla Aşki resimlerinde belirgin olarak algılandığı üzere kompozisyonların sağdan soldan kesilmiş izlenimi vermesi birebir fotoğrafın kullanılmış olduğunu düşündürür.”¹⁴⁵



Resim 106: Salih Molla Aşki, “Yıldız Sarayına Bahçesinden Bakış”, tuval üzerine yağlıboya, 73x92 cm

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=639&bh=500&orjimage=/images/zfres05.jpg>

Doğa hayranlığını, ayrıntılarda gösterdiği başarılı anlatımı ve sıcak renk kullanımıyla Salih Molla Aşki, İstanbul’un Yıldız Sarayı, Çinili Köşk, İhlamur Kasrı gibi tarihsel mekânları konu alan fotoğraflardan esinlenerek yapmış olduğu resimleriyle asker ressamı kuşağının önemli isimleri arasında yer almıştır.

1.1.3. Ahmet Bedri (1871- ?)

1871 yılında İstanbul’da doğan Ahmet Bedri, Darüşşafakalı olarak Türk Primitifleri arasında yer almaktadır. Sami Yetik’in ‘Hoca Ali Rıza’nın beğendiği bir

¹⁴⁵ Pelin Şahin Tekinalp, “Tuvallerde Yıldız Sarayı,” Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı no 2, 2004, s.245.

ressam' diye tanıttığı Ahmet Bedri, eserlerinde detaycı bir çalışma tarzını benimsemiştir. Ayrıca iyi bir doğa gözlemcisi olmanın yanı sıra edindiği izlenimlerini kullandığı çizgiler ve renk seçimi ile resimlerine başarılı bir şekilde aktarmıştır (Resim 107). “*Ahmet Bedri Türk Primitifleri içinde fotoğraftan çalışmak gibi ortak yöntem yanında doğaya bakış ve yorumlama biçimiyle döneminin sanat konjektürüne önemli katkıları olan bir sanatçıdır.*”¹⁴⁶



Resim 107: Ahmet Bedri, “Etfal Hastanesi”, tuval üzerine yağlıboya, 54x73 cm, 19.yy. sonu
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=691&bh=500&orjimage=/images/zfres37.jpg>

Doğa çıkışlı çalışmalarında insan figürünü kullanmamış, daha çok içinde mimari elemanların yer aldığı park ve bahçe resimleri yapmıştır. Bunlar arasında “Etfal Hastanesi” ve “Çeşme” adlı çalışmaları bulunmaktadır.

1.2. Osman Hamdi Bey (1842-1910)

Batı terbiyesiyle yetişmiş ve içinde bulunduğu kültürün izlerini sanat hayatı boyunca yansıtabilmiş Türk müzeciliğinin kurucusu, arkeolog, müzeci ve ressam olarak bilinen Osman Hamdi Bey, 1842 yılında eğitimli bir ailenin çocuğu olarak İstanbul’da doğmuştur. İlkokul eğitimine Beşiktaş’ta başlayan Osman Hamdi Bey, 1856’da Mekteb-i Maarif-i Adliye ye devam etmiş, daha sonra da hukuk eğitimi için Paris’e

¹⁴⁶ Turani, 1977, a.g.e., s.92.

gönderilmiştir. Sanatçı bir yandan hukuk öğrenimi görürken bir yandan da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda sanat eğitimi almaya başlamış ve burada on iki yıl boyunca kalmıştır. Paris'te kaldığı dönem boyunca Paris Dünya Sergisi çalışmalarına katılmış ve 1873 yılında da Viyana Dünya Sergisi'nde Osmanlı Hükümetinin temsilcisi olarak çalışmıştır. Yurda döndükten sonra, devlet yönetiminde çeşitli görevlerde bulunmuştur. 1869'da Bağdat İli Yabancı İşler Müdürlüğü'ne atanmış, 1871'de Saray Protokol Müdür Yardımcısı, 1873'de Viyana'da Uluslararası Sergi Komiserliği, 1875'de Hariciye Umur-ı Ecnebiye Kâtipliği, 1876'da Matbuat-ı Ecnebiye Müdürlüğü, 1877'de Beyoğlu Belediyesi Müdürlüğü, 1881'de ise İstanbul Arkeoloji Müzesi görevlerinde bulunmuş ve 1883'de kuruculuğunu da üstlendiği Sanayi-i Nefise Mekteb-i Aliye'nin müdürlüğünü yapmıştır.

Batılı bir üslubu benimseyen Osman Hamdi Bey, resimlerini oluştururken kendi kültürünü ön plana çıkartan bir konu seçimi yapmış, estetik ve ifadeci yönünü ise, batılı sanatçılardan örnek almıştır. Doğunun egzotik ve gizemli yaşamına hayranlıkla dışarıdan bakan batılı bir sanatçı gibi eserlerini yorumlamış, Paris'te kaldığı süre içerisinde aldığı akademik eğitimle özgün tavrını yüklediği, sağlam temellere dayanan, renk ve ışığın etkili kullanıldığı eserler ortaya koymuştur. Gerek teknik gerekse desen olarak bulunduğu çağın öncesini canlandıran Osman Hamdi Bey'in resimleri, bir anlamda batılının doğu kültürünü yorumlaması olarak görülmektedir. *“Doğulu giysiler ve görkemli görünüşler altında çektiği kendi fotoğraflarından yararlanarak, bunları büyük boyutlu kompozisyonlara aktardığı resimlerinde özellikle hocası Gerome'un etkisinde kalmıştır.”*¹⁴⁷ “Silah Taciri” isimli eseri buna güzel bir örnektir (Resim 108).

¹⁴⁷ Renda-Özsezgin, a.g.e.,s.35.



Resim 108: Osman Hamdi Bey, “Silah Taciri”, tuval üzerine yağlıboya, 175x130 cm, 1908

<http://www.webressam.net/osman-hamdi-bey>

Osman Hamdi Bey’in birçok tablosunda kendisini ve oğlunu resmettiği bilinmektedir. Sanatçı, gerek tek figürlü gerekse birden çok figürü resmettiği eserlerinde kendisini değişik kıyafetler ve pozlar içinde resmederken, yüzünde herhangi bir değişiklik yapmamıştır. Osman Hamdi Bey’in fotoğraftan yararlanarak yapmış olduğu “Silah Taciri” isimli çalışmasında da ayakta duran genç, oğlu Edhem’dir. Sanatçı bir başka eseri olan “Okuyan Genç Emir” isimli çalışması için de, çektiği oğlu Edhem’in fotoğrafından yararlanmış ve daha sonra bunları tuvale aktarmıştır (Resim 109-110). *“Bunlardan bazı pozlara ait fotoğrafları ayrıca parçalar halinde çekirmiştir. Mesela okuyan gencin bir boy, bir baş, bir ayak kısmının, cami önündeki hocanın da bir boy,*

bir de baş kısmının fotoğrafları vardır. Osman Hamdi bu fotoğrafları tablolarına uygularken karelerle büyütme usulüne başvurmuştur.”¹⁴⁸ (Resim 111-112)



Resim 109: Osman Hamdi Bey'in Okuyan Emir adlı tablosu için çektiği oğlu Edhem'in fotoğrafı

Mustafa Cezar'ın “Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi” isimli kitabından alınmıştır.



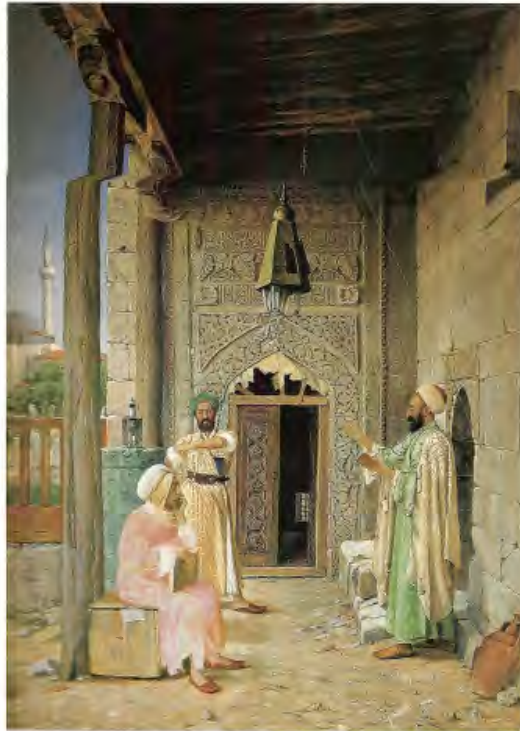
Resim 110: Osman Hamdi Bey, “Okuyan Genç Emir”, tuval üzerine yağlıboya, 1905

Mustafa Cezar'ın “Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi” isimli kitabından alınmıştır.

¹⁴⁸ Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi** (İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1971), s.356.



Resim 111: Osman Hamdi Bey'in kendisinin ve bir caminin karelenmiş fotoğrafı. Osman Hamdi Bey bu cami fotoğrafını "Cami Önünde Konuşan Hocalar" kompozisyonunda kullanmıştır (Resim 112).



Resim 112: Osman Hamdi Bey, "Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar", 140x105 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1907

<http://sanattarihi.sa.funpic.de/index.php?topic=1108.20>

Figüre dayalı resim anlayışıyla bilinen Osman Hamdi Bey'in eserlerinde genellikle figür olarak kendisini, karısını, ailesini ve çevresindeki ev halkını konu alan yapıtlar ortaya koyduğu gözlenmektedir. Bu çalışmalarda da önce yapacağı resmin fotoğrafını çeken ve daha sonra tuvale aktaran sanatçı, ayrıntılı ve titiz işçiliğini yansıtan başarılı yapıtlar ortaya koymuştur (Resim 113-114-115-116).



Resim 113: Osman Hamdi Bey'in eşi Naile Hanım'ın portresinde yararlandığı fotoğraf



Resim 114: Osman Hamdi Bey, "Naile Hanımın Portresi", 61x50cm, tüyb, 1886



Resim 115: Eşi Naile Hanım'ın portresinde yararlandığı fotoğraf



Resim 116: Osman Hamdi Bey, "Kadın Portresi", Naile Hanım, tüyb, 98x68 cm

Sanatçı, Doğu'nun kültür ve sanat zenginliğini resimlerinde kullandığı mimari öğelerle daha gerçekçi ve anlaşılır kılmış ve bu yapıların arasına serpiştirdiği insan figürleriyle de resmine zenginlik katmıştır. Sanatçının, bir fotoğraf kadar gerçekçi olan 1887 tarihli “Gezintide Kadınlar” isimli çalışması dokuz kadının bir cami önündeki konumlarını anlatmaktadır (Resim 117).

“Birbirinden farklı pozlar alan bu kadınların hepsi de göz ucuyla da olsa, izleyicinin bilincindedir ve ona doğru bakmaktadır. Burada Osman Hamdi'nin fotoğraf makinesi ile saptadığı gözlemlerinden yararlandığını ve kendisine bakıldığının farkına varan bir kadının kendine özgü hareketlenmelerinin de bu sayede belgelendiğini söyleyebiliriz.”¹⁴⁹



Resim 117: Osman Hamdi Bey, “Gezintide Kadınlar”, tuval üzerine yağlıboya, 84x132 cm, 1887

www.webressam.net/tag/ressam-osman-hamdi-bey

Osman Hamdi Bey, çalışmalarını yaparken kimi zaman gerek mimari öğeleri gerekse kullanım eşyalarındaki süslemeleri deforme etmemek adına fotoğraftan olduğu gibi yararlanmış, kimi zaman ise; fotoğrafı kompozisyonunu oluştururken ve kompozisyonda yer alan öğeleri betimlerken farklı amaçlar doğrultusunda kullanmıştır.

¹⁴⁹ <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm>

“Eserlerinin büyük çoğunluğunu kendi çektiği fotoğraflardan yararlanarak yaptığı resimlerle Türk resminde foto-gerçekçilik kapısını aralayan öncü sanatçılardan birisi olan Osman Hamdi Bey, fotoğraflardaki figür ve eşyalar üzerinde çeşitli denemeler yaparak ilginç sonuçlara ulaşmıştır.”¹⁵⁰

Sanatçının resimlerinde benimsemiş olduğu realist etkiler ve akademik anlayış pek çok değeri de beraberinde getirmiştir. Eserlerindeki form ve renk bütünlüğü, zengin detaylarıyla betimlenmiş süs motifleri resme çeşitlilik katmış, fotoğrafın yaratmış olduğu görsellik onun fırçasında değer kazanmıştır.

“Figürlerin giyim ve süsleri, mekânı büsbütün çevreleyen dekor, Türk çinilerinin cümbüşlü parıltıları, kumaşların parlaklığı, sedef kakmalı fildişi ve kemikten yapılmış mobilyalar, buhurdanlıklar, türbe ve cami kapıları üzerindeki yazıtlar, bronz miğferler, kılıçlar, sedef işlemeli silahlar hepsi kararlı ve doğru bir çizgi ile dikkatli ve titiz bir teknik disiplini içinde aslını aratmayacak bir gerçeklikle meydana getirilmiştir.”¹⁵¹

Osman Hamdi Bey’in 1901 tarihli “Mihrab” isimli eseri de pek çok yapıtında olduğu gibi detaylarda gizli güzelliklerin oluşturduğu bir eserdir (Resim 118). Sanatçı, sanki bir sürü tablosunda olduğu gibi bu resminde de yaşamın gizini kitaplarda aramaktadır ve yaşamın anlamını güzel kılan şeyin kadın ve simgeledikleri olduğunu düşünmektedir. Kusursuz bir işçilikle resmedilen tablodaki her bir ayrıntı da, Osman Hamdi’nin fotoğrafla olan ilişkisini bir kez daha gözler önüne serer. Figürün önüne yığılmış kitaplar, fonda yer alan süslemeci motifler, figürün kıyafetindeki işlemler hepsi fotoğraftan yararlanıldığının bir kanıtı gibidir. *“Resimdeki kadının oldukça genç bir kadın olması kadın figürünün de eski bir fotoğraftan yararlanılarak gerçekleştirildiğini düşündürmektedir.”¹⁵²*

Osman Hamdi Bey, sanat hayatı boyunca yaşadığı dönemdeki çağdaşlarından hep farklı olmuştur. Onu çağdaşlarından ayıran en büyük özelliği, figür odaklı kompozisyonlar kurması olmuştur. Sanatçı konularını seçerken fotoğraftan yararlanmış gerçekçi bir anlayış doğrultusunda eserler ortaya koymuştur.

¹⁵⁰ Başkan, a.g.e., s.81.

¹⁵¹ Refik Epikman, **Osman Hamdi** (İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1967), s.3.

¹⁵² <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm>

“Fotoğrafi çekilmiş insan figürleri tabloya nakledilirken, Osman Hamdi Bey’in kompozisyonlarındaki ustalığı sonucu bunlar tablodaki yerlerine gerçekten öyle ustaca yerleştirilir ve fotoğraflıktan çıkarak Osman Hamdi Bey’in yağlıboya tablosu haline dönüşürler ki, insan bunların aslının fotoğrafını düşünemez olur.”¹⁵³



Resim 118: Osman Hamdi Bey, “Mihrab”, tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm 1901

Mustafa Cezar’ın “Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi” kitabından alınmıştır.

2. TÜRK RESMİNDE FOTOGERÇEKÇİ EĞİLİMLER

2.1. Nur Koçak (1941-)

1941 yılında İstanbul’da doğan Nur Koçak, ilk ve orta öğrenimini Ankara Maarif Koleji’nde tamamlamıştır. Bu dönemde ilk resim çalışmalarını Turgut Zaim eşliğinde yapan Koçak, daha sonra ABD’de Washington D.C.’de lise öğrenimini tamamlamış ve burada da resim öğretmeni olan soyut dışavurumcu Leon Berkowitz’le çalışma fırsatını yakalamıştır. 1960-68 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi

¹⁵³ Cezar, a.g.e., s.355.

(MSGSÜ) Yüksek Resim Bölümü'ne girmiş ve burada Adnan Çoker, Cemal Tollu ve kısa bir süre de Neşet Günel'in öğrencisi olmuştur. 1968 yılında buradan mezun olan Koçak, 1970 yılında Devlet Bursu'yla uzmanlık eğitimi görmek üzere Paris'e gönderilmiş ve 1975 yılına kadar ENSBA'da (Güzel Sanatlar Ulusal Yüksek Okulu) Jean Bertholle'ün atölyesinde resim eğitimi almıştır.

“Nur Koçak, ABD’de bulunduğu yıllarda bir süre Soyut Dışavurumculuk akımına ilgi duymakla birlikte, Paris’te Foto-Gerçekçilik doğrultusunda çalışmaya başladı. Koçak, amaçladığı fotografik görüntüyü yağlıboya yerine akrilik, fırça yerine de boya tabancası (pistole) kullanarak elde etti, nesneleri en ince ayrıntısına kadar betimledi.”¹⁵⁴

Paris'te bulunduğu yıllarda Avrupa'nın çeşitli müze ve galerilerini yakından izleme fırsatı bulan Koçak, 'Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar' adlı resim dizisine de burada başlamıştır. *“Nur Koçak, fotogerçekçilik tanımlamasına uygun olarak parfüm, ruj ve oje şişelerini toplumun tüketim nesneleri olarak büyüterek ve simetrik çoğaltmalarla günlük işlevlerinin dışına taşımakta fetiş nesnelere dönüştürmektedir.”¹⁵⁵* (Resim 119-120)



Resim 119: Nur Koçak, “Doğal Harikalar”, tuval üzerine akrilik, 116x89 cm, 1958 (Fetiş Nesneler-Nesne Kadınlar dizisinden)

<http://nurkocak.com/>

¹⁵⁴ Fulya Erdemci ve Semra Germaner, **Modern ve Ötesi** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007), s. 350.

¹⁵⁵ Ersoy, **a.g.e.**, s.150.



Resim 120: Nur Koçak, “Vivre (Yaşamak)”, keten üzerine akrilik, 162x130 cm, 1974 (Fetiş Nesneler üçlüsünden)

<http://nurkocak.com/>

Nur Koçak, fotoğraftan yararlanarak Foto-Gerçekçilik akımını Türkiye’de ilk uygulayan sanatçılar arasında yer almaktadır.

“Fotogerçekçiliği benimseyen bir sanatçı olarak fotoğraftan yararlanarak resim yapmakta ya da fotoğrafı doğrudan tuval üzerine aktararak açık, temiz ve belirgin görüntüler elde etmektedir. Akrilik boya ve air brush kullanarak fotografik özellikleri tuvale yansıtmakta, camın saydamlığını, metalin parlaklığını, tenin yumuşaklığını, kumaşın dokusunu, tel tel ayrılan çimenlerin en ince ayrıntısına kadar yoğun bir uğraş içinde, gerçeğe bağlı kalma isteğiyle sanatın odak noktası yapmaktadır.”¹⁵⁶

1970’lerin sonlarına doğru ‘Posta Sanatı’yla ilgilenen Koçak, 1980’li yıllar boyunca gazete fotoğraflarından ve kartpostallardan esinlenerek düşle gerçek arasındaki çelişkiyi irdemiştir. Kâğıt üstüne kurşun kalemle yapmış olduğu ‘Mutluluk Resimleriniz’ ve ‘Aile Albümü’ adlı iki ayrı resim dizisi de bu ön çalışmaların eseridir (Resim 121).

¹⁵⁶ Ersoy, a.g.e., s.150.



Resim 121: Nur Koçak, “Mutluluk Resimleriniz”, kâğıt üzerine kurşun kalem, 10.4x14.6 cm, 1981

<http://nurkocak.com/>

Koçak, fotoğraftan yararlandığı bu büyük boyutlu çalışmalarında yer alan kadın, çocuk, asker vb. görüntüleri nesnel görüntüyle simgeleştirmiş ve kişilere hüznü, mutlu, güzel, çirkin gibi anlamlar yükleyerek gerçek yaşamdaki insanlara göndermeler yapmayı amaçlamıştır.

“Posta Sanatı kapsamında neler yapabilirim diye düşünürken kartpostallara yöneldim. Piyasayı araştırırken bir dizi asker kartpostalını fark ettim. Piyasadan topladığım bu kartlara kolajlarla, guaş boyayla müdahale ederek bir şeyler yapmayı denedim. Böylece müdahale edilmiş kartpostallar dizisi çıktı ortaya. Sonra, kendi kartlarımı oluşturmaya karar verdim ve Kelebek gazetesinden keserek biriktirmiş olduğum küçük fotoğraflar geldi aklıma.....Kelebek gazetesinin fotoğrafları stüdyonun kapalı ortamında siyah-beyaz olarak çekilmişti, birbirine sarılmış askerler-bazen de siviller-ellerinde plastik çiçek tutuyorlardı. Köşede hiçbir kadın fotoğrafı yayınlanmamıştı. Demek istediğim iki dizi arasında çok belirgin bir zıtlık vardı. Ben bunu gerçeklerle düşlerin çatışması olarak yorumluyordum. Kartpostalları dörderli gruplar halinde iki tabaka cam arasına yerleştirerek ve tavandan sarkıtmak suretiyle önlü arkalı bir koridor oluşturacak şekilde sergilemeyi düşündüm. Böylece düşlerden gerçeklere, gerçeklerden düşlere atlanabilecekti. Bu proje ile 1981 yılı Yeni Eğilimler Sergisi’nde altın madalya kazandım.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ İpek Duben ve Esra Yıldız, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), s.206.

Sanatçının, fotoğraftan yararlanarak yapmış olduğu resimlerde benimsemiş olduğu tavır, zaman içinde değişiklik göstermiş, önceleri yararlanmış olduğu fotoğrafla resmi arasında benzerlik olması gerektiğini düşünen sanatçı, daha sonra daha öznel bir yaklaşım içine girmiştir. Özellikle 1989 yılından itibaren kendi çektiği fotoğrafları resimlerinde kullanmaya başlamış ve bu fotoğrafları birbiri üzerine bindirerek resimlerinde farklı etkiler yakalamıştır. Koçak'ın kara kalem çizimlerinin yanı sıra çeşitli dönemlerde çekmiş olduğu fotoğraflardan özel bir teknikle hazırlamış olduğu resimleri de vardır. "Cahide Sonra III" adlı çalışmasını buna örnek olarak gösterebiliriz (Resim 122).

Nur Koçak, 1975–80 yılları arasında Posta Sanatı'yla ilgilenen ve bu yönde çalışmalar yapan tek Türk sanatçı olarak bilinir. 'Mutluluk Resimleriniz' gibi 'Müdahale Edilmiş Kartpostallar' adlı çalışması da Posta Sanatı kapsamında yapmış olduğu çalışmalardandır. *"Kartpostal olarak tasarlanan bu 36 deseni, piyasadan toplanan ve 'Müdahale Edilmiş Kartpostallar' başlığı altında düzenlenen 18 gerçek kartpostal tamamlar. Bu çalışmalar, kadını toplumsal yaşamdan dışlanması eğilimini eleştirel bir açıdan yansıtmaktadır."*¹⁵⁸ (Resim 123)



Resim 122: Nur Koçak, "Cahide Sonra -III", tuval üzerine akrilik, 70x50 cm, 2003

<http://nurkocak.com/>

¹⁵⁸ Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 2, s.1032.



Resim 123: Nur Koçak, Posta Sanatı, Müdahale Edilmiş Kartpostallar, 1981

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.felsefeekibi.com>

Nur Koçak'ın ikinci dönem çalışmalarının içerisinde yer alan 'Mutluluk Resimleriniz' dizisinden sonra, 1980'lerin ortalarında gerçekleştirdiği bir başka dizi çalışması da 'Aile Albümünden' ismini taşımaktadır. *"Bunların kaynağı ailesi için özel anlam taşıyan günlerde çekilmiş fotoğraflardır."*¹⁵⁹ (Resim 125) Buna en güzel örnek sanatçının altıncı yaş gününde çekilmiş olan bir fotoğrafı kaynak olarak kullandığı 'Annem, Babam, Ablam ve Ben, I'dır (Resim 124). *"Bu dizide işlenen figürlere Koçak Ailesi'nin bireyleri olarak değil, Cumhuriyet döneminin orta sınıf Türk ailesinin prototipleri olarak bakmak gerekir. Bütün resimlerinde olduğu gibi burada da sanatçıyı asıl ilgilendiren toplumsal tavrıdır."*¹⁶⁰

Nur Koçak'ın eğitim aldığı dönemlerden bu yana takındığı gerçekçi ve eleştirel tavır hiç değişmemiştir. Ancak sanat yaşamı boyunca benimsemiş olduğu fotogerçekçi yaklaşımın yanı sıra, çalışmalarında yer alan reklâm ve moda fotoğrafları gibi imgeleri kullanmasıyla pop sanattan da etkilendiği açıkça görülmektedir (Resim 126).

1975–81 yılları arasında Akademi'nin resim bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışan sanatçı, halen İstanbul'daki özel atölyesi'nde çalışmalarını sürdürmekte ve 1970- 80'li yılların akademik sanat ortamına getirmiş olduğu yeniliklerden dolayı da sanat camiasındaki önemini korumaktadır.

¹⁵⁹ Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 2, s.1032.

¹⁶⁰ Aynı, s:1032



Resim 124: Nur Koçak, “Annem, Babam, Ablam ve Ben, I”, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm, 1980–83

Güven Turan, “Çerçevenin Dışından” isimli kitaptan alınmıştır.



Resim 125: Nur Koçak, “Pınar ve Ben II”, kâğıt üzerine kurşun kalem, 100x70 cm, 1979

www.minesanat.com/CAGDAS13/KOÇAK.htm



Resim 126: Nur Koçak, “Mısırlı Erkek Çamaşırları”, tuval üzerine akrilik, 114x162 cm, 1990

<http://www.minesanat.com/NurKocak/nurkocak.htm>

2.2. Mustafa Sekban (1951-)

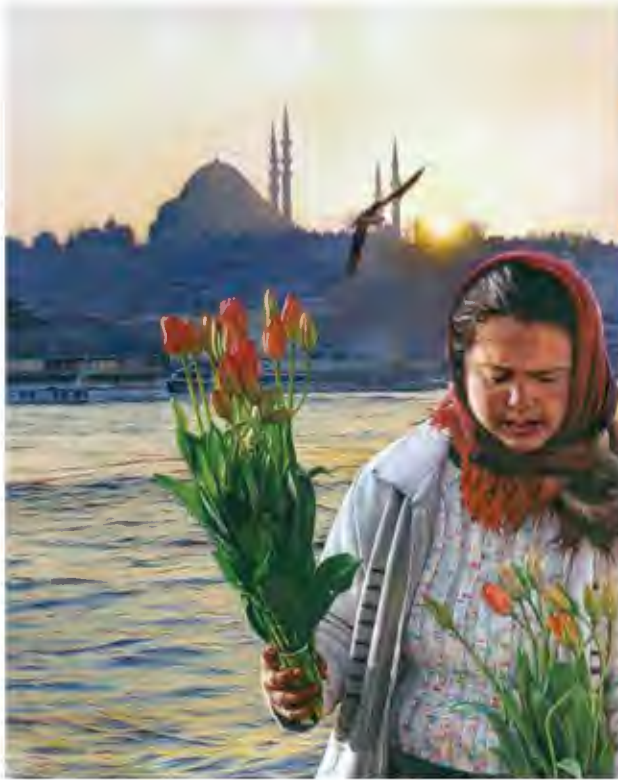
Amerika’da 1950’lerde ortaya çıkan ve resimde yeni bir teknik olan ‘Hiper Realizm’in Türkiye’deki öncü isimlerinden olan Mustafa Sekban, 1951 yılında Trabzon’da doğmuştur. Birincilikle girdiği Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü’nden 1975 yılında birincilikle mezun olan Sekban, çalışmalarında hayatın içinden gerçek karelere yer vermektedir. *“Özellikle şehir ve sokak temalarını sanatına yansıtan sanatçı, genelde büyük boyuttaki çalışmalarında fotoğraf ile resim sanatını büyüülü bir şekilde buluşturmaktadır.”*¹⁶¹ (Resim 127)

Sanatçının İstanbul’a olan tutkusu, eserlerinde yoğunlukla denizi, insanı ve doğayı fotoğraf kadar gerçekçi bir anlayışla resmetmesine yol açmıştır (Resim 128-129-130). Öyle ki bu gerçeklik, fotoğraf ile resim sanatını büyüülü bir şekilde izleyicinin beğenisine sunar.

¹⁶¹ <http://deniz.sth.org.tr/node/448>



Resim 127: Mustafa Sekban, "Devre Arası", 100x120 cm, tuval üzerine yağlıboya
<http://www.casadellartegallery.net>



Resim 128: Mustafa Sekban, "Çiçekçi Kız 1", 116x89 cm, 2007
<http://www.casadellartegallery.net>



Resim 129: Mustafa Sekban, “Balık Tutan Çocuklar”, tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm, 2007

<http://www.casadellartegallery.net>



Resim 130: Mustafa Sekban, “İhtiyar Adam ve Deniz”, tuval üzerine yağlıboya, 81x112 cm

<http://www.casadellartegallery.net>

Mustafa Sekban, Hipergerçekçilik (Fotorealizm) akımının etkisinde fırça kullanan ender sanatçılardan biridir. *“Pek çok resminde gerek manuel gerekse dijital fotoğraf makinelerinin elde edemeyeceği ışık ve netlikte eserlere imza atmıştır. Ve böylece yeteneğini (gerçekçilik) anlamında doruğa taşımaya uğraşan sanatçı yaratı sürecinin bedeninde buluştuğunu adeta şov yapar gibi ilan etmektedir.”*¹⁶² Resimde çok az denenmiş bir teknik olan foto-pentür tekniğini resimlerinde sıkça kullanan sanatçı, hem bu tekniğin öncülüğünü yapmış hem de foto-pentür tekniğiyle ilgili kendisine yöneltilen ‘onun fotoğrafı varsa neden boyuyorsun?’ sorusuna; *“Çünkü o fotoğraf, fotoğraf arşivine giriyor, bu da resim arşivine girecek. Aynı şey değil. Kâğıdın verdiği soğukluk ve boyanın sıcaklığı çok farklı. İstanbul’un fotoğrafları belgesel fotoğrafları tarihine girecek, bizim foto-pentürlerimiz ise resim tarihi arşivlerine.”*¹⁶³ diyerek cevap vermiştir.

2.3. Erdağ Aksel (1953-)

1953 yılında İzmir’de doğan Erdağ Aksel, sanat eğitimine ABD’de West Virginia Üniversitesi’nde başlamış, lisans eğitimini tamamladıktan sonra 1977 yılında aynı üniversitenin heykel bölümünde lisansüstü programına devam etmiş, 1979 yılında da mezun olmuştur. 1984 yılında İzmir’e dönen ve Dokuz Eylül Üniversitesi’nde göreve başlayan Aksel, 1985 yılında doktorasını da tamamlayarak sanatta yeterlik derecesini almıştır.

Erdağ Aksel, daha çok heykel alanında ürünler vermiş olmasına rağmen ilgi alanları çok geniştir. Heykelin yanı sıra, resim, fotoğraf, karışık tekniklerde görsel sanat uygulamaları, tasarım, görsel dil eğitimi, sanatta temel eğitim gibi konularla da yakından ilgilenmiştir. *“Aksel, ABD’deki öğrencilik yıllarında mekân ve çevre öğesinin sanat üzerindeki önemini ve etkisini araştırmaya başlamış ve üniversitenin tiyatro fuayesinde nesne ve belgelerden oluşturup “Fuaye Yerleştirilmesi” adını verdiği ilk sergisini açmıştır.”*¹⁶⁴

¹⁶² <http://birgun.net>

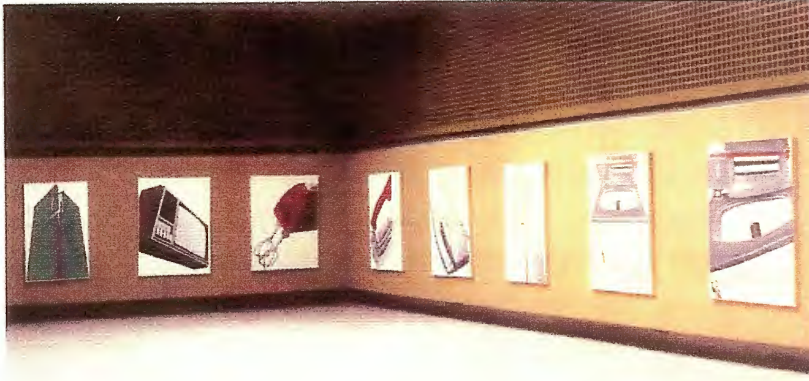
¹⁶³ <http://www.artimetre.com/2009/03/09/bugunun-istanbulunun-deniz-ressamimustafa-sekban/>

¹⁶⁴ Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 1,s.44.

Aksel'in yapmış olduğu çalışmalarda çoğunlukla içinde yaşadığı toplumun ve tarihin izleri görülmektedir. 1960'larda ortaya çıkan Pop Art'ta görülen ironik yaklaşım da zaman zaman Aksel'in eserlerinde ön plana çıkmaktadır. Sanatçının 1985 yılında İzmir ADG'de "Dayanıklı Tüketim Malları" adını verdiği sergisi'ndeki çalışmalar bu yaklaşımın güzel bir örneğidir (Resim 131-132-133). Bu sergide yer alan yapıtlar, ülkemizde o yıllarda yeni yeni yaygınlaşmaya başlayan buzdolabı, çamaşır makinesi, buharlı ütüler, mikserler ve televizyonlar gibi beyaz eşya ürünler, yanlarında garanti belgeleriyle betimlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu sergi; *"Pop Sanat mantığının ileri aşamasındaki Foto-Gerçekçi yaklaşımların temeli, insanların çağdaş üretimlerinin yine insanları ezmeye ve yok saymaya yönelik yeni fetişlerinin kara bir mizahla sunulmasıdır."*¹⁶⁵

1960'ların Foto-Gerçekçilik akımı sanatçıları gibi Aksel de o dönemde yeni yaygınlaşmaya başlayan beyaz eşyaların fotoğraflarını çekerek büyük boyutlardaki tuvallere birebir olarak resmetmiş ve bu çalışmasıyla popüler kültüre bir gönderme yapmıştır. Daha çok heykel alanında ürünler veren Aksel'in, yapmış olduğu heykel çalışmalarında da günümüz yaşamını biçimlendiren tüketim ekonomisi ve iş yaşamına ait konular ağırlıktadır. İnsanlığa ait değer yargılarının yok edilmeye çalışıldığı ve topluma dair her şeyin yozlaştığı günümüzde Erdağ Aksel'in de bu amaç doğrultusunda esnek bir tutum sergilemesi ve resmettiği fotoğraf kadar gerçekçi olan ürünlerle topluma yön vermesi kuşkusuz takdir edilecek bir davranıştır. Ayrıca, sanatçının resimlerindeki bu fotogerçekçi tarzdaki başarılı yaklaşımı, kendisinin fotoğrafa olan ilgisinin de bir sonucu olarak görülmektedir.

¹⁶⁵ Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 1,s.44.



Resim 131: Erdağ Aksel, “Dayanıklı Tüketim Malları Sergisi’nden görüntü”, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 1985

<http://www.dexigner.com/makaleler/turkiye-tasarim-soyleminde-yuksek-sanat-olarak-tasarim.htm>



Resim 132: Erdağ Aksel, “Mikser”, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 140x110 cm, 1984

Fulya Erdemci, Semra Germaner ve Orhan Koçak’ın ‘Modern ve Ötesi’ isimli kitabından alınmıştır.



Resim 133: Erdağ Aksel, “Bir Yıl Garantili ARY-7CU”, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 140x110 cm, 1984

Fulya Erdemci, Semra Germaner ve Orhan Koçak’ın ‘Modern ve Ötesi’ isimli kitabından alınmıştır.

2.4. Yalçın Karayağız (1960-)

1960 yılında Erzurum’da doğan Yalçın Karayağız, 1978 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin sınavlarını kazanarak kendisini sanat hayatına hazırlayacak sürecin ilk adımını atmıştır. 1981 yılında Fransa’nın başkenti Paris’e giden ve buradaki Sorbonne Üniversitesi’nde dil kurslarına başlayan Karayağız, bir yıl sonra Paris’te Ecole Nationale Supérieure De Beaux-Arts’ın (Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) sınavlarını kazanarak ‘pentür’ bölümünde Caron Atölyesi’nde sanat eğitimine devam etmiştir. 1983 yılında Türkiye’ye dönen ve aynı yıl içinde Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Yüksek Lisans’a başlayan sanatçı, aralarında Prof. Devrim Erbil, Kemal İskender ve Aydın Ayan’ın da bulunduğu hocaların öğrencisi olmuş ve 1985 yılında buradan Yüksek Lisans derecesiyle mezun olmuştur. 1986 yılında yine aynı üniversite’nin Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde sanatta

yeterlilik çalışmalarına başlamıştır. 1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin açmış olduğu asistanlık sınavını kazanarak araştırma görevlisi olan sanatçı, 1996 yılında Doçent, 2002 yılında da profesörlük unvanlarına sahip olmuştur.

“Öğrencilik döneminin bittiği 1985 yılı ile Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki yeterliğini tamamladığı, öğretim elemanlığına başladığı 1992 yılı arasındaki dönem, belki de Yalçın Karayağız'ın hem kafasının hem de yüreğinin en fazla çelişkiler içinde olduğu, en kararsız, tümüyle gezgin dönemidir. Türkiye ile Avrupa'nın çeşitli şehirleri, özellikle de Paris arasında gider gelir. Bu yüzden olsa gerek, hiçbir zaman resimden kopmamakla birlikte, en az ürettiği yıllardır bu yıllar. Yine de 'Adam Eva'(1986), 'Pencere Önü'(1989), 'Ölü Serçeli Otoportre'(1990), 'Baküs'(1990) gibi resimler bu yılların resim üretimi açısından boş geçirilmediğini ve Yalçın'ın yeteneğini belgeleyen yetkin örnekler olarak karşımıza çıkar.”¹⁶⁶

Karayağız, sanat yaşamı boyunca çok farklı ilgi alanları, çok farklı dönem ve sanatçılardan yola çıkarak resminin plastik dilini yetkinleştirmiş ve bu yolda kendisine kaynaklık eden fotoğraf sayesinde de pek çok hikâyeyi başarılı bir aktarımla izleyiciye sunmuştur. Bu resimlerin hiçbiri izleyiciye yabancı gelmemektedir. Birbirine eklenerek bir araya getirilen bu tek tek objeler, bütünde sanatçı tarafından tekrar kurgulanarak aktarılmıştır.

Karayağız için resimlerinde neyi nasıl anlatacağı önem taşımaktadır. Hemen hemen her resminde izleyiciye seslenen sanatçı, kimilerine göre hikâyeye anlatma çabasında, kimilerine göre ise; izleyiciyle iletişim kurma kaygısındadır. Sanatçının resimlerinde fotoğrafa sıklıkla başvurduğu bilinmekle birlikte, bu anlayış bazen fotoğrafın sanatçıya esin kaynağı olması ve üstü kapalı göndermelerle dolu bir hikâyenin aktarımıyla şekillenirken, bazen de teknik olarak bir fotoğraf kadar gerçekçi yapıtların resmedilmesini sağlamıştır. Karayağız'ın 1990 yılında resmetmiş olduğu “Baküs” adlı tablosu bu fotografik görüntünün ne kadar başarılı bir şekilde aktarıldığının bir göstergesidir (Resim 134).

¹⁶⁶ Aydın Ayan, **Yalçın Karayağız** (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002), s.10.

Figüratif resmin genç kuşak sanatçıları arasında yer alan Yalçın Karayağız, çok yönlü bir kişiliğe sahip olmasını, hiçbir zaman kendisinin yaratım sürecindeki performansı için yeterli bulmamış ve resimlerini kurgularken teknolojinin vermiş olduğu imkânlardan da yararlanmasını bilmiştir.

“Resimlerinin kafasında oluşma sürecinde ve gerçekleştirme aşamasında yaşadığı odadan, gezdiği gördüğü sokaklara, okuduğu şiirden gerek duyduğunda karıştırdığı ressamların kitaplarına, çekmiş olduğu ya da bir gazete veya dergi sayfasında yer alan fotoğraftan, sinema perdesinde seyretmiş olduğu, kendisini etkileyen bir film sahnesine dek ilgi alanlarını genişletir, duyurgalarını sürekli açık tutar. Özellikle yeni resimler üretmesinde, yola çıkış noktasında ona heyecan veren fotoğraf sevgisine, zaman içinde sinema sevgisinin de eklenmiş olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Geçmişte doğadan ya da bir fotoğraftan yola çıkılarak oluşturulan resim mekânı bugün artık anlamı çok açık olmayan, üstü kapalı göndermelerle dolu neredeyse Tarkovski’nin ‘Kurban’ filmindeki bir sahneye, ustaca kurulmuş bir mizansene dönüşmüştür. 1995 tarihli ‘Yangından sonra’ ve ‘Tarkovski’ye Saygı’ adlı resimleri bunun en tipik örnekleridir.”¹⁶⁷ (Resim 135-136)

¹⁶⁷ Ayan, a.g.e., s.16.



Resim 134: Yalçın Karayağız, "Baküs", tuval üzerine yağlıboya, 50x70 cm, 1990
 "Yalçın Karayağız" adlı kitaptan alınmıştır.



Resim 135: Yalçın Karayağız, "Tarkovski'ye Saygı", tuval üzerine yağlıboya, 1995
 'Yalçın Karayağız' adlı kitaptan alınmıştır.



Resim 136: Yalçın Karayağız, “Yangından Sonra”, tuval üzerine yağlıboya, 1995

‘Yalçın Karayağız’ adlı kitaptan alınmıştır.

Yalçın Karayağız, herkesin bildiği ayrıntılar ve karşıtlıklarla resimlerini oluştururken, aynı zamanda resminin plastik dilini oluşturma çabaları da gözden kaçmaz.

“Daha tasarım aşamasında resmin organik bir bütün oluşturduğu izlenimi ağır basar Karayağız’ın çalışmalarında. Çünkü biçem tarzına izin vermeyen üretim tarzı her şeye egemendir. Oysa çıkartmanın (Kalın Kontur) sorumlusu, hiç kuşkusuz tasarım aşamasındaki kurgudur. Sanatçının resimlerinde sıkça rastladığımız figürü çevreleyen kalın konturla ne ifade etmek istediği de basbayağı bir bilmecedir bizim için.”¹⁶⁸

Sanatçının çalışmalarının birçoğunda yer alan ve izleyicide merak uyandıran bu kalın kontur, aynı zamanda resme bir kolâjmiş izlenimi vermekte ve bu kolâjın parçalarının da birer fotoğraftan oluştuğu düşüncesi ağırlık kazanmaktadır.

Karayağız’ın yapıtlarında yararlandığı fotoğrafik imgeler ve imgelere yüklediği sembolik anlamlar onun sıra dışı bir üslubla eserlerini yorumlamasına neden olmuştur. Örneğin, sanatçının “Je Suis Devant Moi, Nous Sommes Devant Lui” isimli resminde yer alan bütün nesnelerin sanatçı için bir anlamı vardır (Resim 137).

¹⁶⁸ Mehmet Ergüven, **Sırdış Görüntüler** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s.329.

“Resmin en gerçek objesi olarak gösterilmiş Sapho büstünün Antikiteye (tarihte ilk çağ, antik devir) duyulan ilgiye yapmış olduğu gönderme gibi, ayna-resmin geri planında bulunan sütunlu saray kalıntısı da Karayağz’ın geçmişle olan bağlarının ve romantik yanının bir göstergesi olarak konumlanmaktadır. Yüzünü tam seçemediğimiz genç bayan figürü de sanatçının nostaljik yanını öne çıkarmaktadır.”¹⁶⁹

Ayrıca, Karayağz’ın bu çalışmasında fotoğrafik görüntünün ve nesnelere yüklenen sembolik anlamların resme kazandırdığı zenginliğin yanı sıra, mekânda yaratılan zıtlıkların uyumlu birlikteliği de göz ardı edilemez. *“Yalçın Karayağz’ın bu resminde atölye ile ilgili en temel paradoksu, iç mekân-dış dünya karşıtlığını bir araya getirmesidir. Biriktirilenler, dışarıdan içeriye taşınanlar, ressamın elinin altındakilerle olan diyalogu ve bir portre olarak atölyedeki konumu.”¹⁷⁰*

Karayağz, herkesin bildiği ayrıntılarla ve karşıtlıklarla, fotoğrafik imgelerden yola çıkarak, sembolik anlamlarla görsel diline zenginlik katan ve bazı resimlerinde dekoratif öğeleri de kullanarak resim sanatı tarihine de göndermeler yapmıştır.

“Karayağz öykü anlatmaz; belli görüntüleri birbirine ekleyip gerisini bize bırakır. Ancak bu parçalardan her biri ötekinin yan anlamını üstlenmeye hazırdır; bundan ötürü, o çekimser kalsa bile herkes kendine göre bir anlam verip istediği öyküyü kolayca resme yamar; yanlış yapma olasılığı yoktur nasılsa. Görünürde organik bütünlük korunurken, hayatın kendisi kolaj mantığı üzerine oturmuştur usuldan. Resim, belli bir kurguya göre tasarlanmış mizansenin temsili değil, resmedilebilir olan görüntülerin örtük yığılık yöntemi ile toplamıdır Karayağz’da. Tuvale yansıyan yaşam, sonuçta zorunlu bir etkileşim sürecinde karşı karşıya gelecek keyfi görüntülerin, imgelemede peşinen harmanlanmış kopyasıdır burada.”¹⁷¹

¹⁶⁹ Karayağz, a.g.e., s.36.

¹⁷⁰ <http://kelebeksanatevi.deviantart.com/journal/12951676/>

¹⁷¹ <http://kelebeksanatevi.deviantart.com/journal/12951676/>



Resim 137: Yalçın Karayağız, “Je Suis Devant Moi, Nous Sommes Devant Lui”, 145x125 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1999

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.mevsimsiz.net/up>

3. FOTOĞRAFIN MALZEME OLARAK TÜRK RESMİNE GİRMESİ

3.1. Özdemir Altan (1931-)

1931 yılında Konya’da doğan Özdemir Altan, 1956 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümü Zeki Faik İzer Atölyesi’nden mezun olmuştur. Aynı zamanda Halil Dikmen’in de öğrencisi olan sanatçı, akademiye asistan olarak atanmıştır.

1960’ların başlarında ‘hızlı fırça tekniği’ ile dışavurumcu anlayışta figüratif resimler yapan Özdemir Altan, aynı zamanda doğaya olan tutkusunu anlattığı resim anlayışını da 1965’e kadar sürdürmüştür. Altan, bu dönemini romantik dönem olarak adlandırmaktadır. 1965 yılında başladığı Anadolu mitolojilerini yansıttığı resimlerinin yanı sıra dışavurumcu öğelerle soyutlamalara yer verdiği çalışmalara da imza atmıştır. 1965 tarihli ‘Kral ve Kraliçeler’ isimli çalışması buna güzel bir örnektir (Resim 138).

“Bunlar süsleyici unsurları içeren sembolik yaratıklardır.”¹⁷² Sanatçı, 1967-70 yılları arasında bu anlayışı daha da geliştirerek bu sembolik yaratıkları simgesel bir yaratığa dönüştürmüştür.

‘Kral ve Kraliçeler’ serisinin hemen akabinde ise; ‘Tepegöz’ ve ‘Sinek Kralının Oğlu’ adını verdiği bir dizi resim çalışması yapmış, 1971-73 yılları arasında da 12 Mart döneminin etkisinin görüldüğü ‘Vurulmuşlar’ isimli çalışmalarıyla daha önce yapmış olduğu kolaj ve eskizlerden hareketle pop anlayışın ürünü olan mekanik kullanım eşyaları ve kukla bebeklerle şekillenen yeni bir yola girmiştir (Resim 139).

*“Özdemir Altan’ın ‘Vurulmuşlar’ dizisi, tasarımsal olandan gerçek yaşama ilişkin izlenimlere geçişin kesin ayrımı hakkında da bize bir takım referanslar veriyor. Kral ve Kraliçe figürlerinin, fantastik biçim oluşumlarına yol açtığı bir dönemsel çalışmadan, gerçeklerle yüz yüze gelmenin yarattığı trajik olgulara yönelmek, ilk bakışta farklı sanatsal seçenekleri düşündürüyor olsa bile, Özdemir Altan’ın resimlerinde bu farklılık, sanatçı dünyasının ayrımları eriten ya da türdeş (homojen) hale getiren müdahalesiyle, kesin sınırlar olmaktan çıkar. Ya da değişik olgu ve oluşumlara bakışın yaratabileceği sınırları, ortak bir sentez altında keskinleştirmekten uzaklaştırır.”*¹⁷³

1972-1981 yılları arasında Özdemir Altan’ın resimlerinde yeni bir anlayış daha göze çarpmaktadır. Bu, Altan’ın ileriki dönemlerde soy ağaçlarında yakalayacağı olgunluğun ipuçlarının yer aldığı “Yeni-Figürasyon” (Kolaj Eskizleri) aşamasıdır. Sanatçı, önceleri bu devreye “Yeni-Figürasyon” adını vermiş, daha sonra ise çalışmalarından hareketle “Gerçekçi” olarak değiştirmiştir. Adından anlaşılacağı gibi bu dönemde Altan, bilinmeyen parçaları bir araya getirerek bilineni arama yoluna gitmiştir. Somut nesnelerin soyut mekân içinde düzensiz ve uyumsuz bir şekilde dizilişinin söz konusu olduğu bu düzensizliği de şiddetli renklerin yardımıyla daha çarpıcı hale getirmiştir. Genellikle araba, motosiklet, makine gibi mekanik parçaları, insan ve çocuk figürleriyle birleştiren sanatçı, yaratmış olduğu bu zıtlıklarla da resminde farklı bir atmosfer yakalamıştır (Resim 140). Bundaki amaç; pop eğilimli yaklaşımların foto baskı sanatı yoluyla ortaya çıkardığı görünümlerden resimsel anlamda gerçekler ortaya koyarak Türk resminde figüratif anlatıma çağdaş bir yorum getirmektir.

¹⁷² Gültekin, a.g.e., s.140.

¹⁷³ Özsezgin, a.g.e., s.142.



Resim 138: zdemir Altan, ‘‘Kral ve Kraliçeler’’, kontrplak üzerine yağlıboya, 32x23 cm, 1965-66

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=516§ion=130&l>



Resim 139: zdemir Altan, ‘‘Vurulmuşlar’’, tuval üzerine yağlıboya, 114x163 cm, 1971

http://ozdemiraltan.net/v3_plt/platin.aspx?platinID=516§ion=3



Resim 140: Özdemir Altan, “Euphorion”, tuval üzerine akrilik, 130x195 cm, 1974

http://ozdemiraltan.net/v3_plt/platin.aspx?platinID=516§ion=3

Özdemir Altan, sanat yaşamı boyunca pek çok evreden geçmiş ve her bir evrede de farklı arayışları, farklı yaklaşımları benimsemiştir. Ancak, sanatçının fotoğrafı ve fotoğraf gerçekliğini eserlerinde en yoğun şekilde yansıttığı dönem kuşkusuz 1970’li yıllar olmuştur. Zaman içinde 1970’li yıllar süresince yapmış olduğu işlerde takındığı ressamca tavır da değişikliğe uğramış ve sonrasında yapmış olduğu resimlerde daha realist etkiler göze çarpmıştır.

“Bu hiper-gerçekçi resimler, kesinlik ve belirsizliğin birliğiyle dikkat çeker. Kendi bütünlüklerinden koparılarak soyut zemin üzerinde bir araya getirilmiş ‘gerçekçi öğeler’ (otomobil parçaları, giysi parçaları) ifade kaygısını dışlayan bir metalik kesinlikle boyanmışlardır; ama aynı zamanda bu gelişigüzel birleştirme (tam ne olduğu, neyin parçası olduğu anlaşılamayan renk bölgelerinin eklenmesiyle) bir belirsizliğe yol açar. Yine de resmin asıl etkisi, belirsizliğe rağmen kesinlik şeklinde özetlenebilir.”¹⁷⁴

Fotogerçekçilik akımını anımsatacak kadar detaylı olan bu işlere “Büyük Abla” ve “Ayrıntı” çalışmalarını örnek olarak gösterebiliriz (Resim 141-142).

¹⁷⁴ Koçak, a.g.e.,s. 45.



Resim 141: Özdemir Altan, "Ayrıntı", tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm, 1972

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=516§ion=130&la>



Resim 142: Özdemir Altan, "Büyük Abla", tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm, 1972

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=516§ion>

Sanatçının, fotoğraf gerçeğinin mekanik biçim ve kompozisyon araştırmalarıyla daha çözümsel bir doğrultuda ele alındığı 1972-1981 yıllarını kapsayan

bu dönem, 1984 yılıyla birlikte yerini başka bir evreye “Kolaj ve Üç Boyutlulara” bırakmıştır. Altan, bu dönem resimlerinde hem renk, hem ışık hem de derinlik kavramları üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının en kapsamlı evresi olan bu dönemde aykırılıklar, farklı elemanlar, karşıtlıkların yanı sıra bir önceki dönemin vazgeçilmez malzemelerinden fotoğraf yine Altan’ın çalışmalarına kaynak oluşturmuştur (Resim 143).

Özdemir Altan’ın bu dönemiyle ilgili görüşleri de şu şekildedir:

“Bir önceki resimlerim üretilirken kullanılmış maskeleye şablonları, fotoğraflar, şemalar kısa bir sürede kâğıtlar üzerine önlü arkalı dizildiler. Terminoloji sözünü ilk kez bu evremi oluştururken kullandım. Espası oluşturan teknik, düşünce ve strüktür farkını arttırmak için sözlük bolluğuna yöneldim. O gün yapacağım üç boyutlulara, kimin nereden gelip gireceği belli değildi. Artık her şey sanattı. Öğrencilerimin benden gizli olarak hazırladığı parçaları birleştirerek resim yapma noktasına kadar geldim.”¹⁷⁵

Yaptığı eserlerde değişik doku, fotoğraf, kumaş gibi malzemeler kullanan ve bu malzemelerin yaratmış olduğu aykırılığın rastlantısal olarak bir araya gelmesiyle oluşan sanat anlayışını benimseyen Özdemir Altan, böylelikle 1988'den bu yana pek çok rastlantıya dayalı çalışma yapmıştır. Kendisinin de konuyla ilgili görüşleri şöyledir:

“Sanat birbirinden farklı, kavram, köken, yapı ve mantıkların bir araya gelmesiyle oluşur. Bu gerçeği uç noktada bir uygulamayla kanıtlamak için birbirine tamamen yabancıları bir araya getirmeliydim. Fakat şu bir gerçektir ki birbirine en yabancı olanlar rastlantısal olarak bir araya gelenlerdir. Sonuçta tarih boyunca sanatçılar tılsımlı rastlantıyı bilinçli olarak arıyor ve buluyorlardı. Ben ise rastlantıyı serbest bıraktım.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ Özkan Eroğlu, **Özdemir Altan**, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2000), s.246.

¹⁷⁶ http://ozdemiraltan.net/v3_plt/platin.aspx?platinID=516§ion=7&lang=TR



Resim 143: Özdemir Altan, “Mandolinsiz Natürmortlar”, kağıt üzerine kolaj ve karışık teknik, 69x47 cm, 1982

http://ozdemiraltan.net/v3_plt/platin.aspx?platinID=516§ion=3

Sonuç olarak Özdemir Altan, sergilediği pop tavrıyla Yeni-Figürasyon dönemindeki işlerinden, fotogerçekçiliği anımsatan ‘gerçekçi’ çalışmalarına ve “Kolaj ve Üç Boyutlular” dönemindeki işlerinde yer verdiği fotoğrafik görüntülere kadar pek çok çalışmada fotoğrafın yarattığı çeşitlilikten yararlanmıştır. Kendine özgü kurgu dünyasıyla ve yeniliği yakalama çabasıyla da Çağdaş Türk Resmi'nin gelişiminde önemli rol oynayan sanatçı, günümüz Türk Resmi'nde kendi kuşağı ve kendinden sonraki sanatçılar üzerinde güçlü etkiler bırakmıştır.

3.2. İpek Aksüğüş Duben (1941-)

1941 İstanbul doğumlu olan İpek Aksüğüş Duben, 1961 yılında Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nden mezun olmuş, 1963 yılında ise; ABD’de Agnes Scott College’de Felsefe ve Sanat Tarihi dalında eğitim almıştır. Daha sonra, 1965 yılında Chicago Üniversitesi’nde Siyaset Bilimi Dalında Yüksek Lisans yapan Duben, 1984

yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nden 'Türk Resmi Eleştirisi: 1900-1950' adlı teziyle Sanat Tarihi dalında Doktora derecesi almıştır.

Sanatçı, eserlerinin çoğunda çıkış noktası olarak kimlik sorununu ele almış; toplumsal ve kültürel kimlikle bireysel kimlik arasındaki ilişkiyi irdeleyen yapıtlar ortaya koymuştur. 1970'lerde insan bedeninden hareketle oluşturduğu ve 'Şerife' adını verdiği bir dizi elbise çalışması da bu anlayışın bir ürünüdür (Resim 144).

*"1982 yılında ki ilk kişisel sergisini oluşturan 'Şerife' dizisi sanatçının modelden çizim yapamaması gibi basit gözüken bir sorundan yola çıkarak, köyden kente göç etmiş, şehrin ekonomik ve sosyal şartlarını, kültürel yapısına uyum sağlayamamış, kendine daha da yabancılaşmış, kendini bedeniyle temsil etme hakkına sahip olmadığını düşünen alt kesimden kadınların durumunu gösterir. 'Şerife' dizisi, aynı zamanda sanatçının sonraki yıllarda 'İzler' (1991), 'Kayıtlar' (1991-92), 'Manuscript 1994' (1994), 'Batı'dan Haberler' (1997), 'Seni Daima Severim' (2001) ve 'Türk Nedir?' (2003) çalışmalarında da ele alacağı, ötekinin kimliği, kadın olgusunu işlediği çalışmalarının ilkidir."*¹⁷⁷

'Şerife' dizisinin ardından 1991 yılında kendi bedeninden yola çıkarak yapmış olduğu bir dizi fûğür şablonu sanatçının daha yetkin bir konuma gelmesini sağlamıştır. *"Aksüğür, biçimsel ve düşüncel araştırmalar sonucunda ortaya çıkardığı bu 'şablon' figürleri çoğaltarak kökü Osmanlıya dayanan geleneksel bezeme öğeleriyle bir arada kullanmıştır."*¹⁷⁸

Sanatçı yapıtlarında çoğunlukla; akrilik, alçı, sulu boya ve aydınlar üzerine fotokopi ve fotoğraf gibi değişik malzemeler kullanmaktadır. 1994 yılında kendi fotoğraflarından yola çıkarak gerçekleştirmiş olduğu yapıtlarında da fotoğraf üstüne karışık malzemelerle müdahalelerde bulunmuş, bunun yanı sıra bilgisayar ve ofset tekniklerinden de yararlanmıştır. 'Manuscript 1994' adlı çalışması da bu malzemelerin birlikteliğinden meydana gelmiştir (Resim 145-146).

" 'Manuscript 1994' adını verdiği düzenlemelerinde 51 parça resim 14 metrelik bir duvarda yana getirilerek süreklilik içinde tekrarlanmakta, her bir resim tek başına bir anlam içerirken, resimlerin tamamı da dört ayrı tümceyi ifade etmekte, hiyeroglif bir dizi oluşturan parçaların

¹⁷⁷ Duben-Yıldız, a.g.e., s.181.

¹⁷⁸ Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 1, s.46.

içine de bir albüm yerleştirilmektedir. Etki-tepki, Yaşam-Fantezi ilişkileri içinde sanatsal bir tavır geliştirmektedir.”¹⁷⁹



Resim 144: İpek Duben, “Şerife II”, 180x130 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1981

http://www.ipekduben.com/tur/p_serife.php



Resim 145: İpek Duben, “Manuscript 1994”, yerleştirmeden ayrıntı, 1993-94

http://www.ipekduben.com/tur/p_manuscript.php

¹⁷⁹ Ersoy, a.g.e., s.154.



Resim 146: İpek Duben, “Manuscript 1994 - detay ”, kâğıt üzerine karışık malzeme, 3(39.04x30.05 cm), 1993-94

İpek Duben –Esra Yıldız’ın “Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat” adlı kitabından alınmıştır.

İpek Duben’in bu yapıtıyla ilgili Amerikalı yazar ve sanatçı Carole Nagar da görüşünü şu şekilde belirtmiştir;

“Duben, başta Gérôme olmak üzere, fotoğraftan yararlanarak, harem gibi Batılılar için egzotik gözüken mekânlarda, kadın bedenini seyirlik bir obje olarak sunan sanatçıları, sessizleştirilmiş bedenini göstererek eleştirmektedir. Manuscript 1994’te kullanılan beden dili Scheenemann gibi Batılı feminist sanatçılarınkinden farklı olarak daha yumuşak ve şiirseldir.”¹⁸⁰

Sanatçının 1994 yılında fotoğrafı da malzeme olarak kullandığı bu çalışma, farklı ülkelerde de sergilenme imkânı bulmuş, konunun ikonografik olarak sunulmasından dolayı da daha önce yapmış olduğu çalışmalarla benzerlik taşımıştır.

“Açık bir kitap olarak tasarlanmış sergide, tekli ve üçlü resimli kâğıt plakalardan oluşan kelimelerin kurduğu hikâyesi olmayan görsel metin (non-narrative) cümlelere, galerinin tavanından sarkan, parşömen kağıdına sanatçının kendisinin yazdığı İngilizce ve Türkçe bir şiir eşlik eder..... Sanatçı, insan vücudunun çıkış noktasını oluşturduğu diğer çalışmalarıyla bağlantılı biçimde kendi bedenini bir ‘birim’ olarak kullanır. Plakalarda aynı iki portre ve aynı iki bedenin fotoğrafı tekrarlanırken imgeyi saran çevrenin farklı renklere boyanması ve tuşların bıraktığı boya izlerinin her zaman farklı olması izleyende gördüğünün aynı mı, yoksa farklı mı olduğunu sormasını amaçlar. Duben ‘farklılığın çok inceldiği

¹⁸⁰ <http://www.ipekduben.com/tur/reviews.php>

noktalarda bildiğimizi sandığımız ama aslında bilmediklerimizi de içeren, yani farklı ve yeni olan durumun farkına varılmasını' ister izleyiciden.”¹⁸¹

Duben'in bu çalışmasında, başkaldırı niteliğinde bir eleştiri söz konusudur ve aynı zamanda dinsel kitaplara da gönderme yapan bir anlayış hakimdir. Üçlü plakalar halinde sergilenen resimler, rahleyi anımsatan bir görüntü içinde izleyiciye sunulmuş ve mekân da bir sergi mekânından çok bir tapınağa benzetilmiştir. Duben, hem rahlede yer alan resimlerde kendi yüzünün ve bedeninin fotoğraflarına yer vermiş, hem de resimleri destekleyici amaçla yazmış olduğu şiirde kendi varlığını birey olarak varoluşçu çerçeve içinde ifadelendirmiştir. Çalışmadaki 10 plakanın da yüzeyinde yer alan fotoğraflar, adeta performans sanatını andıran bir atmosfer havasında resmedilmiş ve minyatürlerde yer alan figürlerin durağanlığa bir karşı çıkış olarak gösterilmiştir.

“Kendi bedenini sergilediği resimlerinde, tipik olarak minyatürlerde şablondan çoğaltma figürlerin cansızlığına ve aynılığına karşın, önden ve profilden olarak kullandığı iki portre ve yine pozlandırılarak fotoğraflandığı iki poz kendi çıplak bedeni (kollarının başının üstünde uzandığı ve karnının üstünde topladığı) geleneksel zihniyete ve ahlaka karşı duruşunu simgeler.”¹⁸²

Sanatçının çalışmasında yer verdiği kendisine ait yüz ve beden fotoğrafları, icat edildikleri zamandan günümüze kadar geçen sürede görsel iletişim araçlarının mahremiyet, kutsallık ve erotizm gibi konularla ilgili olmasına karşı yapılmış eleştirel bir yaklaşımdır.

İpek Duben'in 1991 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde açmış olduğu sergilerinde de kadının birey olarak önemi vurgulanmaktadır. Her fırsatta kadın figürünü kimliği olmayan insan imgeleri arasına koyan minyatür sanatındaki bu anlayışı eleştiren Duben, kendi bedeninden fotoğraflarla yola çıkmış ve bunları çoğaltarak soyut dışavurumcu fırça darbeleri ve tuvalin dışına taşan dekoratif öğelerle doğu-batı sanatına ait resim dillerinin sentez ayrımı olmadan bir arada var olabileceğini ispatlamıştır.

¹⁸¹ Duben-Yıldız, **a.g.e.**, s.187.

¹⁸² <http://www.ipekduben.com/reviews/11.php>

3.3. Utku Varlık (1942-)

1942 yılında Bolu’da doğan Utku Varlık, 1961-1966 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nden mezun olmuştur. Mezun olduktan kısa bir süre sonra burslu olarak Paris’e giden Varlık, 1971-1974 yılları arasında Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda George Dayez ile çalışmış, Cachan Atölyesinde litografi çalışmaları yapmıştır. Buradaki öğrenimini tamamladıktan sonra Türkiye’ye dönmeyerek Paris’e yerleşmiş ve 1966 yılında Mehmet Güleriyüz, N.Aytaç, Devrim Erbil, Oktay Anılanmert ile beş genç ressam grubunu oluşturarak, figürü dışavurumcu bir anlayışla kullanmış ve daha çok toplumsal konuları içinde bulunduran çalışmalar yapmıştır.

Utku Varlık’ın resimlerinde nesnelerin her birinin birbirinden bağımsız ve özgürce hareket ettiğine tanık oluruz. Düşlerin ve gerçeğin uyumlu birlikteliği, kimi zaman bir insan figürüyle kimi zaman ise; garip doğa parçalarından oluşan nesnelerle karşımıza çıkar. *“Düş ile gerçeği birbirine karıştırarak kendine özgü bir görsel bireşim elde eden Varlık, görülebileni ‘fotoğrafik gerçekçi’ bir biçimde yansıtmış, (örneğin doğayı son derece gerçekçi biçimde betimlemiştir) bazen de gerçekçi olanları kırarak, resmine düşsel çağrışımlara yol açan etkilemeler yüklemiştir.”*¹⁸³

1970 yılında sanatçının yapmış olduğu resimlerinin çoğunda siyah beyaz renk ön plana çıkarken konu olarak da topluma yönelik resimler ağırlık kazanmıştır. 1970’lerin ortalarında 15. ve 16. yy. Kuzey Avrupa resminden etkilenen Varlık, toplumsal konulardan uzaklaşmış ve tek figürlü kompozisyonlara yönelmiştir (Resim 147).

*“Utku Varlık’ın Batı’nın Rönesans uzantılarını kapsayan klasik sanatına duyduğu ilgi, resimlerine kolaj yöntemiyle de bağlantısı kurulan trükaj çıkartmalarla yansımıştır. Titiz bir fabrikasyonu andıran resim çalışmaları, duyarlılıktan çok tekniğe dayanan figüratif oluşumların karışık imge yığılımları halindedir.”*¹⁸⁴

¹⁸³ Önder Şenyapılı, **Benim Sanatçılarım** (Ankara: Sanat Yapım Yayınları, 1989), s.345.

¹⁸⁴ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem** (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995), s.110.

Sanatçının tek figüre yönelik çalışmalarında da fotografik imgenin varlığından söz etmek mümkündür. Bu kimi zaman bir genç kız imgesi, kimi zaman ise başı vücudundan ayrılmış bir büst olarak karşımıza çıkar.

1974-1975 yılları arasında daha çok düşsel öğelerin ağırlıkta olduğu çalışmalara yönelen Varlık, özellikle figürü doğanın bir parçası olarak görmüş ve yapmış olduğu resimlerinde de kadın figürünü sıkça kullanmıştır. *“Bu dönemde gerçekleştirmiş olduğu resimlerinde, genellikle tüller ve şeffaf örtüler ya da giysiler içinde verdiği kadın figürünü, doğanın dingin atmosferi içine yerleştirmiştir.”*¹⁸⁵ (Resim 148)



Resim 147: Utku Varlık, “Hayal”, tuval üzerine yağlıboya, 22x27 cm

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://images.artnet.com/>

Sanatçı, resimlerinde gerçek ile düş dünyasının bir arada olduğu, renk ilişkileriyle mekân algılamasının daha da zenginleştiği, figürler ve nesnelerin yaratmış olduğu fotografik görüntünün de desteğiyle fantastik bir dünya yaratma yoluna gitmiştir. (Resim 149).

“Utku Varlık resminde, her şeye rağmen ritmin yarattığı imajlar her zaman baskındır. Resimdeki garip ve olağanüstü denge bu imajlar üzerine kuruludur. Söz gelimi, bir köşede büyülmüş bir kadın

¹⁸⁵ <http://www.turkishpaintings.com/>

yiüzü ve resmin alt yanında karanlık bir bölge ya da tuhaf bir hayvan, ya da beklenmeyen bir mini peyzaj. Burada resmin büyük göstergesine sanatçının ifade ettiğı gibi her şey girmektedir.”¹⁸⁶

1980’lerin sonlarına doğru Varlık’ın resimlerinde mistisizm güç kazanmış, sanatçı da resimlerinde daha çok eski uygarlıklardan esinlendiğı nesneleri kompozisyonlarına dahil etmeye başlamıştır. “İç içe geçmiş tanınabilir ya da yarı tanınır, antik uygarlıklardan izler taşıyan görüntü ve imgeler, bizi zaman tüneline gezindiren geçmiş ve geleceğın belleğımızde buluşan izleri gibidir.”¹⁸⁷ Sanatçının 1990’lı yılların başında gerçekleştirdiğı “Üçüncü göz ve Gece Kaçışları” isimli çalışması buna güzel bir örnektir (Resim 150). Bu çalışmada yer alan gözler, sanki izleyiciyi takip edercesine bir fotoğraftaki kadar gerçekçi betimlenmiş, resmin derinliklerine inildiğinde de detaylardaki kusursuz yaklaşım resme zenginlik kazandırmıştır.



Resim 148: Utku Varlık, “Işığın Kırıldığı Yer” (Detay), tuval üzerine yağlıboya, 73x90 cm, 1994

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=22>

¹⁸⁶ Gülseli İnal, **Utku Varlık** (İstanbul : Galerı Artist, 2001), s.140.

¹⁸⁷ Halil Akdeniz, **Sanat Koleksiyonu 2 Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler** (Ankara: Türkiye Cumhuriyet Bankası Yayınları, 2004), s.192.



Resim 149: Utku Varlık, “Ressamın Giz Bahçeleri”, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm, 1996

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section>



Resim 150: Utku Varlık, “Üçüncü göz ve Gece Kaçırları”, tuval üzerine yağlıboya, 146x114 cm, 1993

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section>

Doğaya ait her şeyin doğaüstü bir şekle büründüğü Utku Varlık’ın resimleri, düş ve gerçekte olduğu gibi fotoğrafik imgelerin sonsuz bir boşluk içinde yoğrulmuş

biçimidir. Gerçekçi bir anlayışla resmedilmiş doğanın küçük ayrıntılarının, titizlikle işlenmiş insan portreleri ve vücut parçaları gibi nesnel varlıklarla bütünleştiği, evrendeki sınırsızlıkla dünyadaki sınırlılığın karşı karşıya geldiği zıtlıklar üzerine kurulmuştur.

3.4. Zekai Ormancı (1949- 2008)

1949 yılında Aydın’da doğan sanatçı, 1968 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nden 1973 yılında Zeki Faik İzer ve Özdemir Altan’ın öğrencisi olarak mezun olmuştur. 1979, 1980 ve 1984 yıllarında yurt dışında mesleki araştırmaya yönelik çalışmalar yapan Ormancı, 1980 yılında da Salzburg Yaz Akademisi’nde Prof. Albert Bitran ile resim çalışmaları yapmıştır.

Sanatçının çalışmalarında; daha çok geleneksel biçim ve kompozisyon anlayışının değişime uğrayarak çağdaş bir yaklaşımla ele alınması söz konusudur.

“Geleneksel öğretinin tüm verilerini şaşırtıcı bir transformasyonla çağdaş biçimlendirmelere yönettiren, akla gelmedik kurgu komplekslerinin yıpratıcı zorluklarından maharetle sıyrılıp kaygan ve akılcı formlarını tam yerini bulan sert valör kontrastları ile durdurup tekrar hareketlendirebilen, bir sihirbaz edasıyla kullandığı aksanlarıyla tuval boşluğunun istediği noktasına uzanabilen zarif ve kararlılığı bir ustalığa sahiptir Ormancı.”¹⁸⁸

Kimi zaman değişik zaman ve mekânlarda yer alan nesnelerden yola çıkılarak oluşturulmuş imgeler kimi zaman ise, imgeler bir araya getirilirken kendiliğinden oluşan biçimler kompozisyonun oluşum sürecinde sanatçıya yol gösterir (Resim 151).

Zekai Ormancı, resimlerini yaparken tekniği her zaman ön planda tutmuştur. Kompozisyonlarında birbirleri üzerine yığılmış biçimler sanatçının kolajı anımsatan tekniğe olan yakınlığını da gözler önüne serer (Resim 152).

¹⁸⁸ Güngör Taner’in Zekai Ormancı’nın kişisel sergisi için gerçekleştirilmiş katalogda sanatçının sanatıyla ilgili görüşleri (İstanbul: Eylül 1992).

Sanatçının resimlerindeki rengin ve biçimin uyumlu birlikteliği, yapıtını oluşturmada biçimleri kurgu-montaj tekniğiyle yerli yerine oturtma çabası, ışık-gölge kullanımındaki ustalık gibi pek çok etmen devinimi yaratmaktadır. Ayrıca resimlerinin alt yapısını oluşturan kolajlarla elde ettiği dokular, renk ve biçim üzerine yapmış olduğu araştırmalar da resim sanatına yeni bir biçim anlayışı kazandırmaktadır.



Resim 151: Zekai Ormancı, "Kırmızı Armoni", tuval üzerine yağlıboya, 180x200 cm, 2000

http://www.galeribinyil.com.tr/gecmis_zekai_ormanci.htm



Resim 152: Zekai Ormancı, "Sentetik Yapılanma", tuval üzerine yağlıboya, 180x200 cm, 1992

Sanatçının 1992 yılında Galeri Baldem'de açmış olduğu sergi kataloğu'ndan alınmıştır.

Ormancı, zaman içinde daha yalın kompozisyonlar üretmeye başlamış ve fantastik öge kullanımından sıyrılarak daha gerçekçi bir anlayışa yönelmiştir.

“Önceleri fantastik öğelerle daha çok yatay kompozisyon düzenlemeleri yaparken, kolâjlardan oluşturduğu eskizlerini foto-realizm üslubu içinde tuvale aktarmaya başlamıştır. Bu tür resimlerinde geleneksel mekân kavramı içinde çeşitli nesnelerden alınan ayrıntılar, makine parçaları, yaylar, zincirler, oyuncak bebek ve insan vücudunun parçalarını kendi işlevlerinin dışında yeni bir oluşum içinde birleştirerek yapıtlarında kullanmaktadır.”¹⁸⁹(Resim 153)

Resimlerdeki biçimler yaşanmış olayların yansıması olup, günümüz insanının kendisiyle ve dış dünyayla olan çatışmasının bir göstergesi olarak görülmekte ve gerek biçimlerin gerekse biçimlerin sarıldığı kumaş ve deri parçalarındaki ustaca anlatım, resme daha realist bir hava katmaktadır (Resim 154).



Resim 153: Zekai Ormanlı, “Organik Birliktelik ”, tuval üzerine yağlıboya, 97x130 cm, 1992

Sanatçının 1992 yılında Galeri Baldem’de açmış olduğu sergi kataloğu’ndan alınmıştır.

¹⁸⁹ Ersoy, a.g.e., s.45.



Resim 154: Zekai Ormancı, “Alegorik Sentez”, tuval üzerine yağlıboya, 180x180 cm, 1993

www.balimuzayede.com/.../

3.5. Serhat Kiraz (1954-)

1954 İstanbul doğumlu olan Serhat Kiraz, 1973–1979 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nü bitirerek Adnan Çoker Atölyesi’nden mezun olmuştur. 1978 yılında henüz öğrenciyken yer aldığı Şükrü Aysan’ın kurduğu STT’nin (Sanat Tanımı Topluluğu) amaçlarına uygun işler üretmiştir. *“STT’nin amaçları arasında olan, sanatın tanımını yapmak, geleneksel resim sorgulamak ve Kavramsal Sanat’ın ülkede tanımına yönelik etkinliklerde bulunmak yönünde gerçekleştirmiştir.”*¹⁹⁰

Serhat Kiraz, bugün Türkiye de Kavramsal Sanat denilince akla gelen ilk isimdir. Çalışmalarında tarihi yerlerle ilgili gözlemleri sonucu edindiği arşivler, gazete sayfaları ve fotoğraflar gibi hazır nesneler öncelikli malzemeleri olmuştur.

¹⁹⁰ Duben-Yıldız, a.g.e., s.187.

Sanatçı, felsefe, coğrafya, kültür, karşıtlık gibi çağdaş görüşleri görsellik imajıyla birleştirmiş, düzenlemiş olduğu yerleştirmelerde de geçmiş-gelecek ve yaşanan olaylar arasındaki gizemsel ilişkiye değinmiştir. 1980-1981 yıllarında yaptığı çalışmalar daha çok görüntüyü, yanılsama ve gerçeklik olgularını yansıtmaktadır. Kiraz, bu çalışmalarında, kitle iletişim araçlarını ve belge niteliğindeki basılı malzemelerden fotoğrafı da kullanarak gerçeklik kavramını eleştirel bir dille izleyiciye sunmuştur.

“Fotoğraflar ve başka basın kaynaklarından derlediği malzemeleri büyütülmüş olarak bir araya getirerek düzenlemeler yapmakta, maddesel gerçeklik ve yanılsama gerçekliği ile ilgili sorunları çevresel sanat özelliklerinden de yararlanarak özgün biçimler içinde ele almakta, uzamı ve zaman boyutlarını birey bağlamında irdelemektedir.”¹⁹¹

Kiraz, fotoğrafın da kendisine kaynaklık ettiği pek çok çalışmasında çok yönlü araştırmalar yapmış, popüler kültürle iç içe geçme gibi gerçeklik ve temsil arasındaki ilişkiyi de farklı bir perspektifle ele almıştır.

“Gerçeklik olgusunu zihinsel düzlemde ve akılcı çözümlemelerle irdelemiş, bunu geçmişten günümüze geniş bir zaman kesitinde, farklı toplum ve kültürlerde, evrensel yaşantının içinden seçtiği olaylar ve olgular kapsamında ele almıştır. Bu olgular; evren, evrenin yasaları, evreni bilimsel düşünceyle algılamak, bilim, zaman, doğum-ölüm, bilimsellik-tinsellik vb.’dir”¹⁹²

Kiraz’ın önceleri izleyiciyle resim arasındaki geleneksel bakış açısını değiştirmeye yönelik çalışmaları, zaman içinde değişim göstermeye başlamış ve bu değişim sanatçının kişisel sergilerine de yansımıştır. 1984 yılında ilk olarak Maçka Sanat Galerisi’nde açtığı kişisel sergide mekânın içine hava, su ve toprak bulunan üç cam kutu yerleştirerek yanlarına da bu nesnelerin büyütülmüş fotoğrafları ve bu cam kutuların flu ayrıntılarına yer vermiştir. *“Akademi yıllarında başlayan görsel imge, yanılsama ve gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerine yaptığı araştırmaların bu sergi, fotoğraf ve hazır yapımlar ile uygulanışdır.”¹⁹³* (Resim 155-156)

¹⁹¹ Ersoy, **a.g.e.**, s.159.

¹⁹² Eczacıbaşı Ansiklopedisi, cilt 2, s.1017.

¹⁹³ Duben-Yıldız, **a.g.e.**, s.102.



Resim 155: Serhat Kiraz, “İsimsiz”, fotoğraf ve cam, değişen boyutlar 1, 1984

Fulya Erdemci, Orhan Koçak ve Semra Germaner’in “Modern ve Ötesi” adlı kitabından alınmıştır.

Kavramsal Sanat alanında en faal görünen sanatçı olan Kiraz, çalışmalarının çoğunu Maçka Sanat Galerisi’nde izleyiciyle buluşturmuştur (Resim 157). Yine 2003 yılında açmış olduğu “Varlık Sergisi” de bunlardan biridir. *“Serhat Kiraz, hiçbir satış şansı olmayan düzenlemelerini zaman zaman Maçka Sanat Galerisi’nin özel mekân koşulları içinde gerçekleştirir ve bu da sergiler ortamının canlılık ve çeşitliliğine ilginç bir katkı değeri taşır.”*¹⁹⁴

Sanatçı, Türkiye’deki güncel sanat ortamının ‘kilometre taşı’ denilebilecek Maçka Sanat Galerisi’nin tarihini anlattığı bu sergide, yine fotoğraflardan yararlanmıştır. Özellikle bu güne kadar açılmış sergilerin mimari hazırlık projeleri, mekânı süsleyen seramik ya da birim gibi nesnelerin yanında açılış kokteyllerinden fotoğraflara yer vererek “aydınlanma”, “hafıza”, “hayal” gibi olguların da sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçı, ayrıca “2. Sanat Bayramı” kapsamında sergilemiş olduğu metal kutuyla, 1984 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde açmış olduğu ilk kişisel sergisinde yer alan camdan foto biyografiyi de yeniden galeriye yerleştirmiştir. Bunun yanı sıra mimari projelerin yer aldığı galeriye bir de Maçka Sanat Galerisi’nin ilk açıldığı gün çekilmiş olan bir fotoğrafı o anın çekildiği noktaya koyarak

¹⁹⁴ Tansuğ, 1995, a.g.e., s.134.

izleyiciye galerinin varlık nedenini anlama ve bunu koruma gereğini hissettirerek toplumsal bir projeye imza atmıştır.



Resim 156: Serhat Kiraz, “İsimsiz”, fotoğraf ve cam, değişen boyutlar 2, 1984

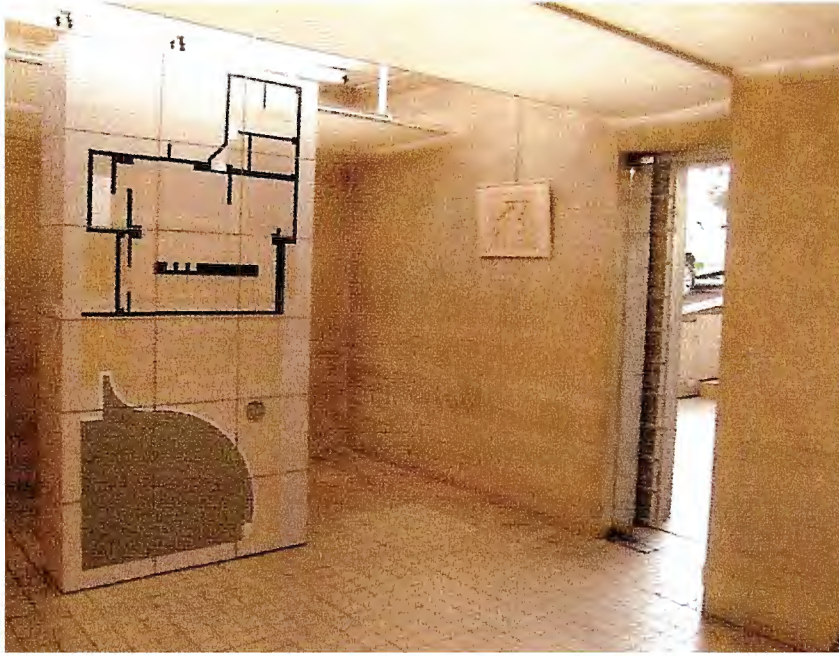
Fulya Erdemci, Orhan Koçak ve Semra Germaner’in “Modern ve Ötesi” adlı kitabından alınmıştır.



Resim 157: Serhat Kiraz, “Sanatçının Maçka Sanat Galerisi’nde açmış olduğu sergiden detaylar”, 1984

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.turkishpaintings>

Kiraz'ın 70'li yıllardan günümüze kadar yapmış olduğu pek çok çalışmasında yapısal bir gelişim söz konusudur. Bu süreçte kendisine malzeme olarak eşlik eden nesneler algı nesneleri olabildiği gibi felsefi nesne olarakta işlev taşımaktadır. Sanatını felsefeden ve bilimden yoksun etmek istemeyen sanatçı, 2004 yılında Fransa'da açmış olduğu "Re-Construction (Yeniden İnşa)" isimli sergide de mdf küp, seyyar lamba, prizma gibi basit malzemeleri kullanarak bilimsel bir yaklaşım yakalamış, bunun yanı sıra görüntülerin sağlamış olduğu gerçeklikten yararlanmak istemesi de Maçka'daki kişisel sergisi ve "Varlık" sergilerinde de yer verdiği fotoğrafı bu serginin de vazgeçilmez malzemesi yapmıştır (Resim 158).



Resim 158: Serhat Kiraz, "İnşa/Yeniden İnşa", MDF küp, seyyar lamba, demir dikdörtgen prizma, fotoğraf, 2004

'Seksenlerde Türkiye de Çağdaş Sanat' adlı kitaptan alınmıştır.

Kavramsal Sanatta anlatılmak istenen fikirlerle, kelimelerle, çok çeşitli objelerle ifade edilebildiği gibi fotoğraf, dergi, gazete gibi gerçekliğin daha somut şekilde yansıtıldığı ve belge niteliği taşıyan basılı malzemelerle de ifade edilebilir. İşte Serhat Kiraz da sanatında bu malzemelere sıklıkla yer vermiş, özellikle gerçeklik ve yanılsama kavramları arasındaki ilişkiye değinirken fotoğrafın bu özelliğinden yararlanmıştır.

3.6. Bedri Baykam (1957-)

1957 yılında Ankara’da doğan Bedri Baykam’ın resme olan merakı çok küçük yaşlarda başlamıştır. “ İlk sergisi açıldığı zaman Bedri Baykam beş yaşını tamamlamış bulunuyordu.”¹⁹⁵ Daha çok portrelerin ve çok figürlü kompozisyonların yer aldığı bu sergi, Bedri Baykam’ın yaşitlarına oranla ne kadar üstün ve yetenekli olduğunun da açık bir göstergesidir. Baykam’ın küçük yaşlarda başlayan resim serüveni ilerleyen yaşlarda da gelişerek devam etmiştir.

*“Bedri’nin resimleri bir konu, bir olay çerçevesinde gelişir. Bu bakımdan o anlatımcıdır. Bu durum yalnız kompozisyonlarının oluşumunu etkilemez, aynı zamanda çizginin tek başına ekspresif olmasını da sağlar. O kadar ki çok zaman bu çizgiler dramatik bir akılcılık kazanırlar. Yalnız bu anlatımcılık onu ayrıntıcılığa (detaycılık) götürmemiştir. Onda çizgi ne bir fazla ne eksiktir. Ve o, en zengin anlatımlara, bu en ekonomik çizgi ve leke düzeniyle ulaşmıştır.”*¹⁹⁶

Dünya’da hakkında en çok yayın yapılan ressam olan Baykam, pek çok batı ülkesinde açmış olduğu sergiyle de bunu kanıtlamıştır. ‘Resmin Mozart’ı, Harika Çocuk’ gibi sıfatlarla nitelendirilen Baykam, zaman zaman resimlerinde aynı konuyu değişik malzemelerle özgürce ortaya koymayı tercih etmektedir. 1987 yılında yapmış olduğu pek çok yerleştirmelerinin ardından 1988 yılında politika ağırlıklı Foto-Haber Resimleri dizisine başlamış ve Foto-Pentür tekniğini kullanarak düzenlediği bu resimlerle 5 büyük sergiye imza atmıştır.

1988 yılında 12 Eylül olaylarını ele aldığı ilk sanatsal karşı çıkış olan “İç Manzaralar” sergisi, 1990 yılında 1960 devrimini ve devrimin getirdiklerini anlattığı “27 Mayıs İlk Aşkımızdı” sergisiyle devam etmiştir. 1994 yılında ise; bağımsızlık savaşını ve kültürel- toplumsal başarıları anlattığı “Kuvay-i Milliye” sergisini açan Baykam, büyük resimler ve Foto-Haber resimlerin yanı sıra, Harbiye Askeri Müzesi’nden aldığı ödünç toplar ve gerçek silahları da resimlerle beraber sergilemiştir. Sanatçının 1999 yılında açmış olduğu bir dizi tuvalden oluşan “İçsel İzler” isimli sergisi ise; 1998 yılında açmış olduğu “Saydam Katmanlar” isimli serginin devamını oluşturan bir seridir ve sanatçının yaşamından siyah-beyaz fotoğraflara yer verir (Resim 159-160).

¹⁹⁵ Kayıhan Keskinok ve diğerleri. Bedri Baykam (Ankara,1968).

¹⁹⁶ Keskinok, a.g.e.,s.3.

Hem güncel hem de politik içerikli bu beş sergisi'nde de Baykam, yeni dışavurumcu, kavramsal, fotogerçekçi anlayışa yönelik çeşitli anlatım yollarına başvurmuştur.

“Transavangard ya da yeni dışavurumculuk akımının temsilcilerinden Bedri Baykam, 1980'lerin sonunda yaptığı politik-eleştirel fotopentürlerinde medyadan aldığı fotoğrafları tuval ve sunta gibi malzemelere bastırarak üstüne temsil ettiği eğilimin serbest boyama tekniğini uygulamıştır. Yaygın olarak kitle iletişim araçlarında görsel belge olarak kullanılan fotoğraflarla pentürü birleştiren Baykam, resim geleneğini melezleştirerek, kitlelere yaklaştırmış, böylelikle resmini ve politik mesajlarını daha geniş kitlelerce anlaşılır kılmıştır.”¹⁹⁷



Resim 159: Bedri Baykam, “Her Zaman İlk Görüşte Aşka İnan”, tuval üzerine karışık teknik, 150x210 cm, 1999 (İçsel İzler Sergisi’nden)

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.turkishpaintings>

¹⁹⁷ Erdemci-Germaner, a.g.e., s.254.



Resim 160: Bedri Baykam, “Hayat Fırtınası”, kâğıt ve tuval üzerine karışık teknik, 76x111 cm, 1999 (İçsel İzler Sergisi’nden)

<http://www.bedribaykam.com/bb/donemler.html>

Baykam’ın foto haber resimlerle sanatın içine siyaseti sokması, resimlerinde gerek grafiti’yi gerekse yazıyı kullanması, anlatımlarında hazır nesnelerden yararlanması, Baykam’ın tek tip sanat yapmasını engelleyerek sanat çevresince pek çok özelliği bir arada bulunduran sanatçı kimliğiyle tanınmasına ve benimsenmesine neden olmuştur.

Kendisi de bu durumu şu şekilde özetler:

“Ben her resminde ayna olan adam değilim, ben her resminde yazı olan adam değilim, her resminde kolaj kullanan adam değilim. Sürekli resim çeken adam değilim, ben hep enstalasyonlar yapan adam değilim.....Bunların hepsinin oluşturduğu genel söylemin bir de estetik dili var.bunu anlaşılır hale, tanınır hale getirdim. Yüz metre ileriden benim işlerimin tanınır hale gelmesini sağladım. Bu benim en büyük başarıım.”¹⁹⁸

Türkiye’deki Neo Ekspresyonist sanatçılar arasında yer alan Baykam, sanatını da şu şekilde ifade etmektedir. ‘Tuvalin karşısına geçtiğimde fırça ve boyanın birlikteliğiyle konu kendiliğinden gelişir, çalışmalarımın hiçbirinde herhangi bir ön hazırlık aşaması söz konusu değildir. Sadece olayın anlık doğuşu, yapılışı ve bitirilişi

¹⁹⁸ Erdemci-Germaner, **a.g.e.**, s.226.

söz konusudur. “*Bedri Baykam, sanatı figüratiften soyuta, kolâjlardan boyalı fotoğraflara, yerleştirme ve gösteri sanatlarına ve simgesel içerikli sanat eylemlerine kadar geniş bir perspektif içinde ele alır.*”¹⁹⁹

Baykam’ın, hemen hemen yapmış olduğu bütün resimlerinde özellikle de kolaj çalışmalarında dergilerden fotoğraflar, resme gönderme yapan çeşitli yazılar ve notlar, Gérôme ve Vicomte le Nouy resimlerinden fotokopiler, birkaç fotoğraf, Yeni Dışavurumcu boyama tarzı, güncel olayların yansımaları ve yaşanmış tutkuların izleri görülür (Resim 161). Sanatçı, kullandığı bu imgelerle belki de seyirciye göremediği dünyanın kapılarını açmaktadır. “*Bedri’nin kullandığı imgeler, nesneler, fotoğrafladığı bedenler hep aşırı bir şekilde hayatın, dünyanın içindedir ve eğer bu dünyanın bir düzeni varsa gösterilen bu kopukluk, ona göre ilgisiz de olsa bu geçici imgelerde saklıdır.*”²⁰⁰



Resim 161: Bedri Baykam, tuval üzerine karışık teknik, 2003-2006 (Atlar ve İkonlar Sergisi’nden)

<http://kodbanks.tr.gg/Resim-Galerisi/pic-562.htm>

¹⁹⁹ Akdeniz, **a.g.e.**, s.270.

²⁰⁰ Duben-Yıldız, **a.g.e.**, s.230.

Bedri Baykam'ın 2007 yılında üretmeye başladığı 4-D eserleri de diğer çalışmalarının bir sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır ve Baykam için foto-pentürlerinde kullandığı fotoğraf, bu çalışmalarda da önemli bir yer tutar. “4-D” adını verdiği bu çalışmalarda çift dijital baskı ve tuval üzerindeki saydamlıkların kaçınılmaz bir sonucu olarak oluşan 4 boyut hakimdir. Tuval, desen ve fotoğrafın yanı sıra sanatçı video'nun görselliğinden de yararlanarak dördüncü boyut olan “zaman” kavramını işin içine sokmuştur. Birbiri üzerine eklenen bu baş döndürücü güzellikteki görüntüler İstanbul, sanat tarihi ve popüler kültüre göndermeler yaparak çağdaş sanat adına atılan önemli bir adım olarak görülmektedir (Resim 162-163).



Resim 162: Bedri Baykam, “Nihai Öğle Yemeği”, 4-D Çalışma, 180x240 cm, 2008

<http://kodbanks.tr.gg/Resim-Galerisi/pic-562.htm>



Resim 163: Bedri Baykam, “Sarhoş Gemi”, 4-D Çalışma, 120x90 cm, 2007

<http://kodbanks.tr.gg/Resim-Galerisi/pic-562.htm>

3.7. Hakan Gürsoytrak (1963-)

1984 yılında Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesinden, 1990 yılında da Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adnan Çoker Atölyesi'nden mezun olan Hakan Gürsoytrak, 1993 yılında İngiltere Reading Üniversitesi'nde Yüksek Lisansını, daha sonra 1996'da Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda 'Çağdaş Sanatta İmge' başlıklı teziyle Sanatta Yeterlik programını tamamlamıştır. 2006 yılına kadar Anadolu Üniversitesi GSF Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışan sanatçı aynı zamanda Hafriyat Grubu'nun da kurucularındandır.

Gürsoytrak, çalışmalarında fotoğrafı bir haber kaynağı olarak kullanmış ve özellikle konu seçimini çoğunlukla yaşamdan karelerin yer aldığı mekânlardan esinlenerek yapmıştır (Resim 164-165). Bu kareler genellikle; savaş ve cinayet gibi bireylerin kolayca ilgi duyabileceği konular olabildiği gibi, göç, çarpık kentleşme gibi toplum sorunu haline gelmiş konular da olabilmektedir. "Fotoğrafa bakılarak yapılan her resim kökeninde fotoğrafın olduğuna dair bir ima taşıması koşuluyla fotoya ait olan perde etkisini de taşıyacaktır" diyen Gürsoytrak, hareket ettiği bu fotoğrafları tuvaline taşıırken haber fotoğrafı mantığını sorgulamaktan çok haberin kendisini sorgulayan bir dil taşımaktadır.

*"Gündelik yaşamın bu kadar ortasından yaptığı resimlerin öncelikli arzusu, bu hastalığa derman olabilmek; 'insanlar sanattan, sergilerden korkuyor. Benim resimlerime hiçbir sanat eğitimi almamış kişi de baktığında ilişki kurabilsin istiyorum. O yüzden popüler imgeyi bu kadar kullanıyorum. Duvarların badanasının yamalı, tamamlanmamış görüntüsünü de pentürün içine bu yüzden sokmaya çalışıyorum.' Bu sözleri resimlerindeki aceleci fakat ustaca tavrını daha iyi anlatıyor sanatçının."*²⁰¹

Hakan Gürsoytrak, fotoğraflar aracılığıyla çoğunlukla tuvaline taşıdığı kent kültürü, kentleşme, nüfus ve toplumsal yaşamla ilgili konuları modernleşme kavramıyla ilişkilendirerek açıklamaya çalışmakta ve çalışmalarının büyük çoğunluğunda kalabalık insan topluluklarına yer vermektedir (Resim 166). Sanatçı, eserlerindeki yer verdiği

²⁰¹ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=182348>

estetik biçimlerle modernlik arasındaki bağlantıyı nasıl kurduğunu ve neden resimlerinde kalabalık ortamları kullandığını şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Kentlere baktığınızda bir kültürün nasıl bir modernlik anlayışı olduğunu çok güzel yakalayabiliyorsunuz. Beton binalar, viyadükler, otopanlar ve bunların oluşturduğu estetikte, aklın örgütlenmesini görüyoruz. Çoğu insan bunu 'çirkin' diye dışlıyor, bir kalemde silip atıyor. Bizi de bunu göstermek fakat eleştirmemekle suçluyorlar. Niye eleştireyim ki. Orada bir estetik anlayış var. Görsel sanatlar, mimarlık ve kent planlamasıyla başlar. Burada da hakikaten kültürün, aklın, bilincin nasıl örgütlendiğini okuyabiliriz. Özellikle kalabalık resimler yapmak isterim, korkunç bir nüfus patlaması var çünkü. Yakın temasın olmadığı bir alanı yaşama şansınız yok, hele de büyük kentlerde. Kalabalığın içindeki aylaklık, boş gezerlik beni çok ilgilendiriyor.”²⁰²



Resim 164: Hakan Gürsoytrak, “Halk Ekmek Kuyruğu”, tuval üzerine yağlıboya, 120x170 cm, 2001

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=1507&ic=30>

²⁰² <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=182348>



Resim 165: Hakan Gürsoytrak, "Romen Pazarı", tuval üzerine yağlıboya, 80x113 cm, 2001

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=1507&ic=30>



Resim 166: Hakan Gürsoytrak, "Heybeliada'da Pazar", tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm, 1996

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=1507&ic=30>

Sanatçı yapıtlarında kaynak olarak fotoğrafı kullanmasına rağmen fotoğrafla resim arasındaki ilişkiyi farklı bir açıdan ele alarak yorumlamış ve konuyla ilgili kişisel görüşünü şu şekilde açıklamıştır.

“Fotoğraftan resim yapmak, hiç de ressamca bir tavır değildir. Sanatçı kişiliğin yaratıcılık mitine aykırıdır. Sanatçı idealize eder, kurgular “Şema”ya kendi yorumunu katar. Değiştirir, dönüştürür yeni formüller bulur. Hatta sanattaki taklidi reddeder. Sanatçının “yeni” için “buluş” yapma gereği vardır. Teori böyle söyler. Fotoğrafı bir araç, bir tat veya içeriksiz biçim olarak kabul eder. Yaratıcı Sanatçı seyredilmek isteyen kişidir. Fotoğrafa bakmak ise pasif bir seyretme eylemidir. Fotonun doğayı, artık yorumlanamayacak, bir nesnellikle taklit ettiğine inanılır. Fotonun resmi makamlarca kabul gören belgencilik niteliği buradan gelir. Fotoğraf gerçekliğe eşdeğer tutulmuştur. Fotoğrafın belge olma özelliği, inandırıcılığı ve sahiciliği, bir bilginin ispatı için yeterli görülmüş, enformasyon çağında, fotografik görüntünün haber niteliği, “bilgi taşıyan belge” olarak değeri kabul görmüştür. Bilgi hiçbir çağda olmadığı kadar görselleşmiştir. Her türlü görüntü, saklandığı arşivde sınıflandırılarak işaretlenmiş, gerektiğinde kullanılacak bilgi olarak kolektif bellekteki yerini almıştır.”²⁰³

“Haber nitelikli her foto, yabancılaşmanın algılanışına dair bir uyarıcı özellik taşımaktadır.” diyen sanatçı, yararlanmış olduğu haber fotoğraflarıyla, ele aldığı haberlerin nesnesi olmuş hayatları, yapmış olduğu resimlerle yaşamın nesnesi haline dönüştürmüş ve izleyicinin beğenisine sunmuştur.

²⁰³ http://www.gursoytrak.com/turkish/elestri_det.php?recordID=2

SONUÇ

Fotoğraf makinesinin icadıyla başlayan ve günümüze kadar geçen süreç içerisinde fotoğraf, bir kitle iletişim aracı olmanın ötesinde sanat alanında da varlığını sürdürmüştür. Özellikle zaman içerisinde değişen ve gelişen fotoğraf teknikleri hem ressamların farklı arayışlara yönelmesine ve böylelikle pek çok akımın doğmasına neden olmuş, hem de resim sanatında yaşanan bu değişime bir ivme kazandırarak yeni bir sanat ortamının hazırlayıcısı olmuştur. Empresyonistlerin anı yakalama istekleri, Fütüristlerin fotoğrafın elde ettiği görüntülerden en üst düzeyde yararlanma arayışları ve günümüze kadar gelen pek çok akıma öncülük eden fotoğraf, sanatsal anlamda da resimle giderek gelişen ve güçlenen bir ilişki içine girmiştir.

Avrupa’da birçok akımı besleyen ve Ingres başta olmak üzere Monet, Millet, Delacroix ve hatta oryantalist ressamların resimleri için önemli bir unsur olan fotoğraf, hiç kuşkusuz ülkemizde de pek çok sanatçımızın çalışmalarında kendini göstermiştir. İlk olarak dönemin ünlü fotoğrafçısı Abdullah Biraderlerin çektiği fotoğrafları resmeden ressamlar (Türk Primitifleri) daha sonra fotoğrafın farklı amaçlarla da kullanılabileceği görüşünü benimsemiş ve kimisi çalışmasında fotoğraftan realist anlamda yararlanırken, kimi sanatçılar da fotoğrafı sadece bir malzeme olarak benimsemiştir.

Çağdaş anlamda tuval resminin Türk resim sanatına girmesine öncülük eden ilk ressamların çektikleri fotoğrafları resimlerinde kullanmaya başlaması, fotoğrafın özellikle Türk resmiyle olan ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır. Ancak bu ilişkinin, zaman içinde görülen değişimlere paralel olarak yalnızca resmin gerçekliği olduğu gibi yansıtma eğilimiyle kalmadığı aynı zamanda görünümünün arkasında yatan gerçeklikleri bulup çıkartma çabalarını destekleyen bir işleve de sahip olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Resim sanatı her dönemde değişime uğramakla birlikte avangard tavırları da sürekli gündemde tutabilmiştir. Bu nedenle günümüz Türk resmine

baktığımızda çağdaş Türk resminin öncüleri olan Asker ressamı kuşağının estetik kaygıları halen daha geçerliliğini korumaktadır.

Bu estetik kaygılar, hiç şüphesiz fotogerçekçi anlayışı benimseyen sanatçılarımızın çalışmalarıyla birebir örtüşmüştür. Bunun yanı sıra, Cumhuriyet öncesi ve sonrasında fotoğrafı kaynak olarak benimsemiş sanatçılarımızın varlığından söz etmekte mümkündür. Bu çalışmalar, kimi zaman fotoğraflık bir görünüm olarak karşımıza çıkarken, kimi zaman ise fotoğrafın kullanımından kaynaklanan bir sanat nesnesine dönüşmüştür.

“Türk Resminin Tarihsel Süreci ile Batı Resminde ve Türk Resminde Fotoğrafın Yeri” adlı bu çalışmada, elde edilen bilgiler ışığında, fotoğrafın akımlar üzerindeki etkisinin yanı sıra; sanatçılar üzerindeki etkisinin de olduğu görüşü saptanmıştır. Aynı zamanda fotoğrafın Türk Resim Sanatına ilk ressamı olan Türk Primitifleri’yle girdiği ve zaman içinde pek çok ressamın gerek fotoğraflık görüntü olarak, gerekse malzeme olarak veya fotogerçekçi anlayıştaki çalışmaları incelenerek fotoğraftan yararlandıkları sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Akdeniz, Halil. **Sanat Koleksiyonu 2 Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**. Türkiye Cumhuriyet Bankası Yayınları, 2004.

Algan, Ertuğrul. **Fotoğraf Okuma**. Görüntü Çözümlemesine Giriş, Eskişehir 1999.

Ana Britannica. Genel Kültür Ansiklopedisi, İstanbul: Ana Yayıncılık, 1993.

Arsal, Oğur. **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**. Birinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Ashton, Dore. **Picasso Konuşuyor**. İngilizceden çeviren: Mehmet Yılmaz. İstanbul: Ütopya Yayınları, 2001.

Ayan, Aydın. **Yalçın Karayağız**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 2002.

Bağcı Serpil ve diğerleri. **Osmanlı Resim Sanatı**. T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1995.

Başkan, Seyfi. **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.

_____. **Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye'de Resim**. Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.

Baykam, Bedri. **Maymunların Resim Yapma Hakkı**. Literatür Yayınları, 1994.

Beksaç, Engin. **Avrupa Sanatına Giriş**. İstanbul: Engin Yayıncılık, 2000.

Benjamin, Walter. **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**. İstanbul: YGS Yayınları, 2001.

Berger, John. **Görme Biçimleri**. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Berk, Nurullah. **Türkiye'de Resim**. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1943.

_____. **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1977.

Berk, Nurullah ve Kaya Özsezgin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

Berk, Nurullah ve Hüseyin Gezer. **50 yılın Türk Resim ve Heykeli.** İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

Berksoy, Funda. **20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik.** Kabalcı Yayınevi, İstanbul: 1998.

Buğra, Hatice Bilen. **1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik.** Ötüken Yayınları, 2007.

Cemal, Ahmet. **Sanat Üzerine Denemeler.** İstanbul: Can Yayınları, 2000.

Ceylan, Tahir M. **Fotoğraf, Estetik ve Görüntü üzerine Denemeler.** İstanbul: İfsak Yayınları, 1988.

Cezar, Mustafa. **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi.** İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1971.

Crepaldi, Gabriele. **Art Book, Matisse.** İngilizceden çeviren: Beyza Sumer. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.

Çoker, Adnan. **Cemal Tollu.** İstanbul: Galeri B Yayınları, 1996.

Deniz, Can. **Siyah-Beyaz Renkli Fotoğraf Tekniği.** İstanbul: Penguen Yayınevi, 1977.

Duben, İpek ve Esra Yıldız. **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar.** İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Duben, İpek. **Türk Resmi ve Eleştirisi.** İstanbul: İst. Bilgi Üniv. Yayınları, 2007.

Eczacıbaşı Vakfı. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** İstanbul: 1997.

Epikman, Refik. **Osman Hamdi.** İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1967.

Erdemci, Fulya ve Semra Germaner. **Modern ve Ötesi.** İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Ergüven, Mehmet. **Sırdaş Görüntüler.** Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Eroğlu, Özkan. **Resmi Yorumlarken.** Ezgi Kitabevi Yayınları, 1995.

_____ **Özdemir Altan.** Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2000.

Ersoy, Ayla. **Günümüz Türk Resim Sanatı.** İstanbul: Creative Yayıncılık, 1998.

Germaner, Semra. **1960 Sonrasında Sanat.** Kabalcı Yayınları, 1997.

Gerson, R. **Her Yönüyle Fotoğraf Tekniği.** İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1993.

- Gezgin, Tuncay. **“Levni’nin Sanatı Üzerine,”** Bahariye Sanat, Ocak 2009.
- Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1997.
- Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı.** T.C.Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992.
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995.
- İnal, Gülseli. **Utku Varlık.** Artist yayınları, 2004.
- İnankur, Zeynep. **19.yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
- J.Schaaf, Larry. **Out Of The Shadows: Herschel, Talbot, and The Invention of The Photography.** Servis Filmsetting Ltd. 1992
- Keskinok, Kayıhan ve diğerleri. **Bedri Baykam.** Ankara: 1968.
- Kınay, Cahit. **Sanat Tarihi.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Leppert, Richard, **Sanatta Anlamanın Görüntüsü,** (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002), s.300.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1982.
- Özdeniz, Engin. **Türk Deniz Subayı Ressamları.** İkinci Basım. İstanbul: Viya yayıncılık, 2000.
- Özsezgin, Kaya. **Cumhuriyet’in 75.yılında Türk Resmi.** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Rapelli, Paola, **Art Book, Monet.** İngilizceden çeviren: Kutay Özturan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998.
- Read, Herbert. **Sanatın Anlamı.** İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1979.
- Renda, Günsel ve Kaya Özsezgin. **Türk Plastik Sanatlar Tarihi.** A.Ü. AÖF Yayınları, Etam A.Ş., 1993.
- Renda, Günsel. **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850.** Hacettepe Yayınları, 1977.
- _____. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Tıglat Yayınları, 1982.
- Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine.** İstanbul: AltıKırkbeş Yayınları, 1993.

Şenyapılı, Önder. **Benim Sanatçılarım**. Sanat Yapım Yayınları, 1989.

Taner, Güngör'ün Zekai Ormancı'nın sanatıyla ilgili görüşlerinin yer aldığı "Zekai Ormancı" adlı sergi kataloğu İstanbul: Eylül 1992.

Tansuğ, Sezer. **Resim Kılavuzu**. Milliyet Yayınları, 1973.

_____ **Türk Resminde Yeni Dönem**. Remzi Kitabevi Yayınları, 1995.

_____ **Resim Sanatının Tarihi**. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999.

_____ **Çağdaş Türk Sanatı**. Beşinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999.

Topçuoğlu, Nazif. **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Rh+Sanat Yayınları, 2003.

Turanî, Adnan. **Dünya Sanatı Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999.

_____ **Sanat Terimleri Sözlüğü**. Sekizinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2000.

_____ **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.

Yaman, Zeynep Yasa. **D Grubu**. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002.

Yılmaz, Mehmet. **Sanatçıları Okumak Ya da Hayali Söyleşiler**. İstanbul: Ütopya Yayınları, 2001.

_____ **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**. İstanbul: Ütopya Yayınları, 2004.

DERGİLER

Değirmenci, Koray, "Fotografik İmajın Olası Bir Ontolojisi Üzerine" **Fotoğraf Dergisi**, 74: Eylül 2007.

Demir, Hakan. "Batılılaşma ve Modernleşme İkileminde Çağdaş Türk Resminin Oluşumu" **Anadolu Sanat Dergisi**, 12: Şubat 2002.

Giderer, Hakkı Engin. "Ekspresyonizm ve Şehir," **Anadolu Sanat Dergisi**, 9: Mart 1999.

Giray, Kıymet. “Türk Resim Sanatında Eleştiri,” **Anadolu Sanat Dergisi**, 14: Güz 2003.

Tekinalp, Pelin Şahin. “Tuvalerde Yıldız Sarayı,” **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 2: 2004.

TEZLER

Asiltürk, Metin, “Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları.”
Yayınlanmamış Y.L. Tezi, Çukurova Ün. S.B.E.,2006.

Çakmakçı, Mavi. “Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik.” Yayınlanmamış Y.L. Tezi. A.Ü. S.B.E, 2007.

Çetin, Nehir. “20.Yüzyılda Fotoğraf-Resim Sanatı İlişkisi.” Yayınlanmamış Y.L. Tezi, M.S.Ü. S.B.E, 2006.

Ergin, Hatice Kübra. “Dışavurumcu Türk Resminde Biçim Bozma.” Yayınlanmamış Y.L. Tezi, A.Ü. S.B.E, 2007.

Gürhan, Mert, “Resim-İş Öğretmenliği Programında Fotoğrafın İşlevi ve Yeri.” Sanatta Yeterlik Tezi, M.Ü. E.B.E.,2007.

Özpınar, Yasemin. “1883–1925 Yılları Arasında Paris’te Eğitim Alan Türk Ressamlar ve Yapıtlarının Analizi.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü.S.B.E, 2007.

Polat, Murat. “Türk Resim Sanatında Ekspresyonist Etkiler.” Yayınlanmamış Y.L. Tezi, A.Ü. S.B.E, 1996.

Semiz, Gülser. “Resim Sanatında Fotoğrafın Yeri.” Yayınlanmamış Y.L. Tezi, A.Ü. S.B.E, 1997.

Şen, Yusuf Murat. “Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı.” Sanatta Yeterlilik Tezi, M.S.Ü S.B.E, 2000.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.fotografya.gen.tr>

<http://www.tr.wikipedia.org>

<http://www.osmanli-tr.org>

<http://www.turkresmi.com>

<http://www.sanatdergi.com>

<http://www.lebriz.com>
<http://www.msgsu.edu.tr>
<http://www.gorselsanatlar.org>
<http://www.istanbul.kulturturizm.gov.tr>
<http://www.sanattarihi.sa.funpic.de>
<http://www.turkishpaintings.com>
<http://www.artnet.de>
<http://www.ekav.org>
<http://www.artslant.com>
<http://www.ifod.org>
<http://www.tfsf.org/>
<http://www.sanalmuze.org>
<http://www.ressam.motoru.org>
<http://www.radikal.com.tr>
<http://www.webressam.net/>
<http://www.deniz.sth.org.tr>
<http://www.casadellartegallery.net>
<http://www.birgun.net>
<http://www.nurkocak.com/>
<http://www.kelebeksanatevi.deviantart.com>
<http://www.ipekduben.com>
<http://www.ozdemiraltan.net>
<http://www.gursoytrak.com>